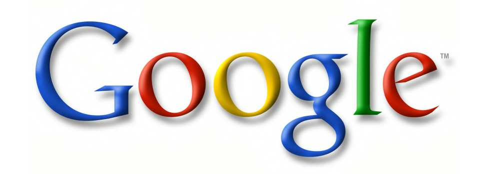




DICTIONNAIRE
DE MUSIQUE.

DICTIONNAIRE DE MUSIQUE,

Dans lequel on simplifie les expressions et les définitions Mathématiques et Physiques qui ont rapport à cet Art; avec des remarques impartiales sur les Poëtes lyriques, les Vérificateurs, les Compositeurs, Acteurs, Exécutants, ect, ect.

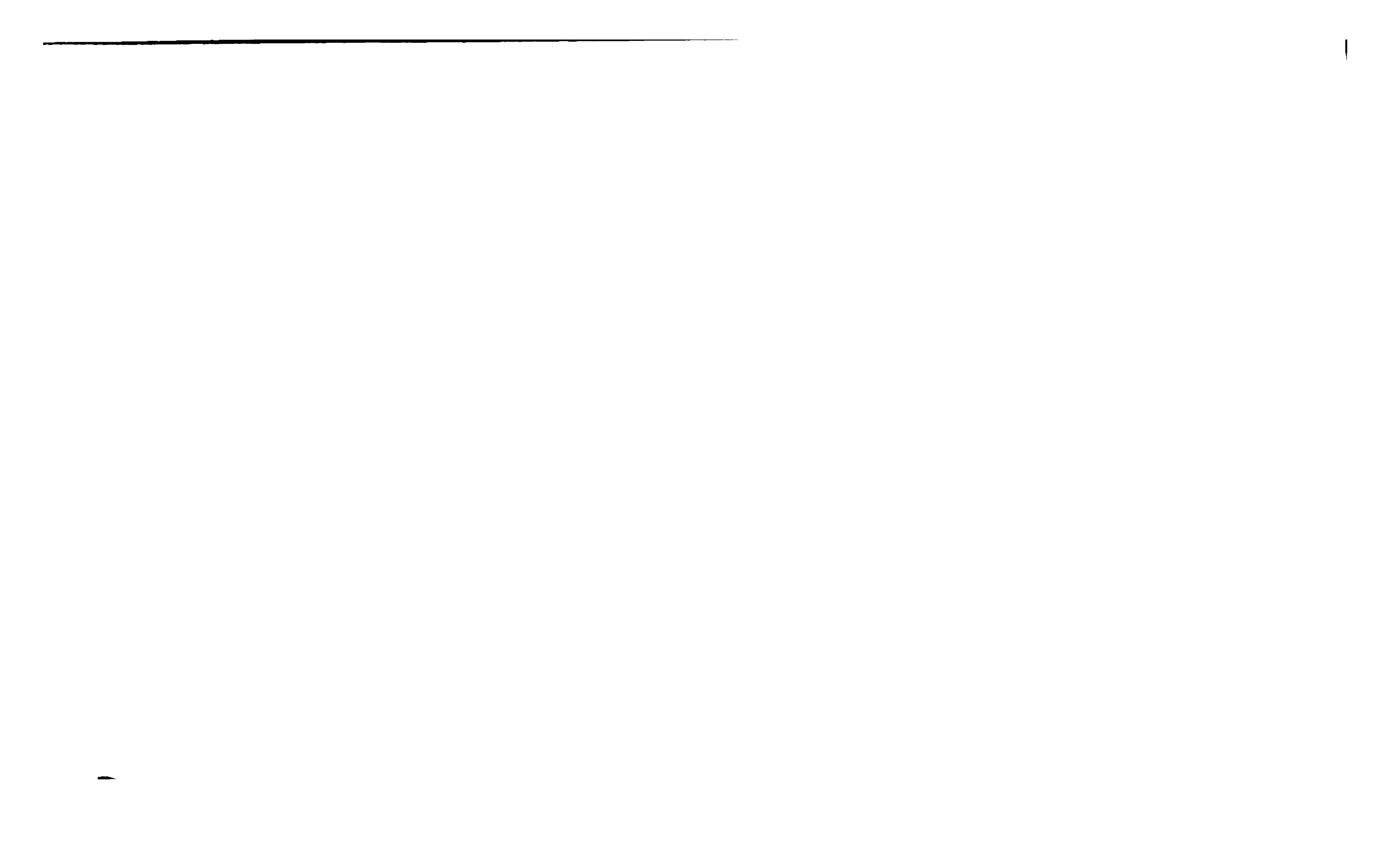
Les discours trop savants ne parlent qu'aux oreilles.

PAR J. J. O. DE MEUDE-MONPAS, Chevalier.



A PARIS,
Chez KNAPEN et FILS, Lib.-Imprimeurs de la Cour des Aides, au bas du Pont Saint-Michel.

M. DCC. LXXXVII. 1787

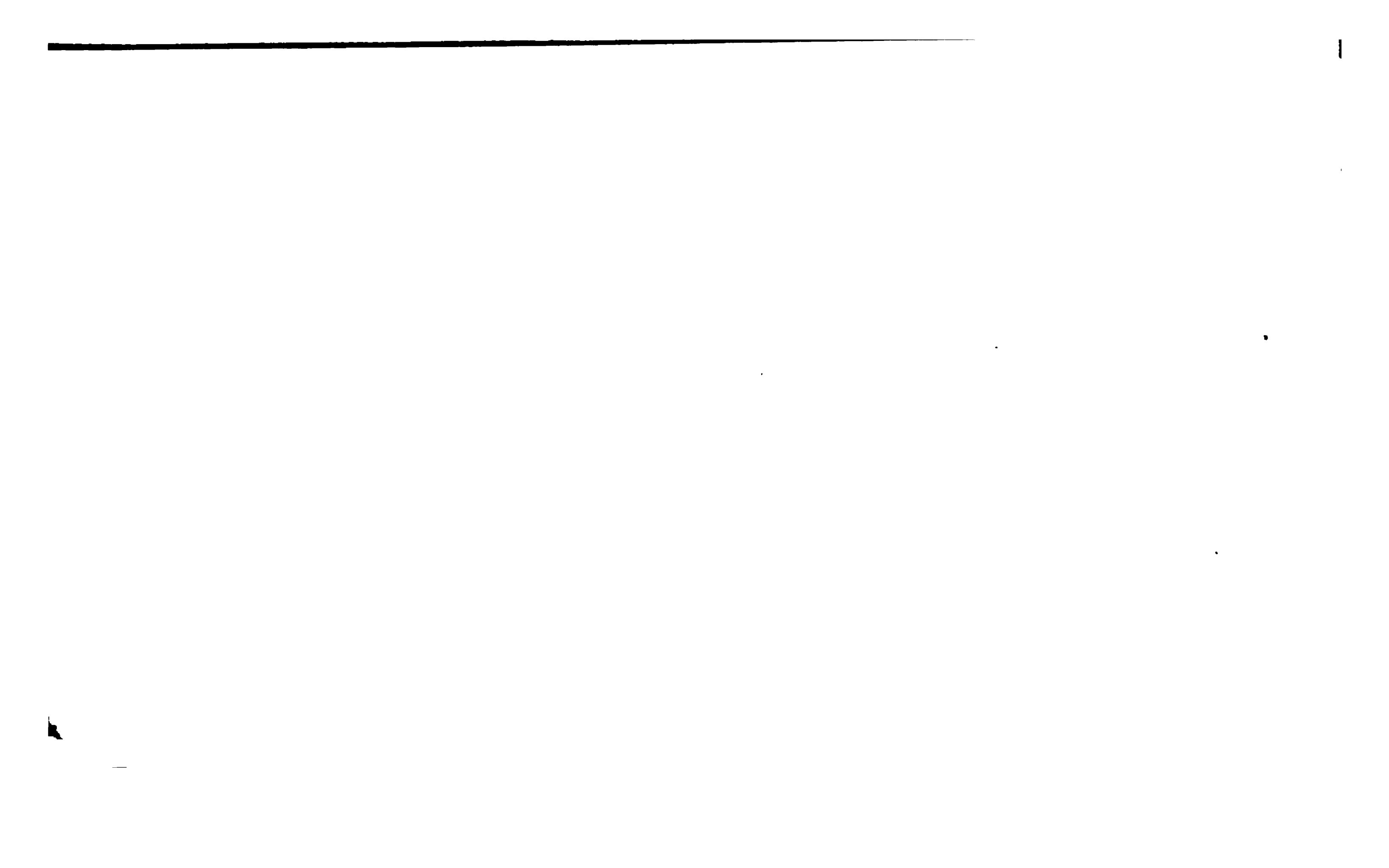


ERRATA.

Page 24, ligne 16, *continue*, lisez *continuel*.
P. 38, l. 2, *sieur Girouſt*, lisez *le sieur Girouſt*.
P. 86, l. 6, *présent*, lisez *à présent*.
P. 133, l. 18, *sourdit*, lisez *surdit*.
P. 186, l. 7, ne lisez qu'une fois *simple*.
P. 188, l. 19, *vilon*, lisez *violons*.
P. 194, l. 18, *par exemple la comme du Roi*, lisez *par exemple, la Chapelle du Roi*.
P. 209, l. 17, *tant pire*, lisez *tant pis*.
P. 212, l. 19, après la phrase suivante mettez une virgule, *au bout de vingt ans de travail*, &c.

PRÉFACE.

Il y a long-temps qu'on a dit, avec raison, que les Ouvrages Classiques et Elémentaires n'étoient intelligibles que pour les gens déjà savants. L'expérience m'a démontré cette vérité, puisque je n'ai pu comprendre tous les traités et tous les Dictionnaires de Musique, de Physique, de Mathématique, etc. que lorsque j'ai été en état d'en composer moi-même. Or, rien n'est plus mal vu que ces dissertations abstraites, quand il s'agit de l'expliquer clairement aux commençants, qui n'entendent rien à



tous ces grands termes. *Mais*, dira-t-on, *ces mots sont techniques et n'ont pas de synonimes ni de correlatifs ; plusieurs sont tirés du grec, du latin ; il faut donc en conserver l'étymologie.* Voilà bien le langage des gens qui ne sont que savants, mais non pas celui des êtres qui veulent applanir la route *rocailleuse* des sciences.

J'ai donc fait en sorte d'être intelligible, dans le Dictionnaire que je soumets au jugement du public ; j'ai donc tâché de me rapprocher des personnes qui n'ont aucune connoissance des langues anciennes, non plus que des Ma-

thématiques et de la Physique.

On me reprochera peut-être, des *redites*, mais je répondrai que j'ai cru devoir insister sur des points capitaux, et qu'il falloit détailler mes observations dans plusieurs articles, pour ne pas fatiguer le lecteur, en abusant de son attention sur un trop long chapitre. Ainsi, on trouvera des remarques analogues dans les mots *adagio*, *agrément*, *chant*, etc. comme aussi dans les articles *ballet*, *danse*, *entr'acte*, *intermède*, *pantomime*, etc. et dans les articles *harmonie*, *opéra*, *répercussion*, *voix*, etc., etc.

Au reste, on ne me reprochera aucune partialité dans mes remarques critiques. J'ai toujours haï les personnalités ; elles dénotent la mauvaise foi et le peu de moyens d'avoir raison. Mon but a été d'être utile avec simplicité. J'ai parlé des Arts et non pas des Artistes, et j'aurois eu honte d'imiter l'Auteur (1) d'un gros Ouvrage sur la Musique, qui a noirci quatre-vingt pages d'invectives contre l'illustre J. J. Rousseau, après avoir annoncé dans la Préface de

(1) M. D. L. B., Premier Valet-de-Chambre de Louis XV, etc.

cette compilation, qu'il ne parleroit seulement que des talents, et non du personnel de tous ceux qui ont écrit et travaillé en musique.

Quelqu'imparfait que soit ce Dictionnaire, je ne crois pas qu'il ennuie le lecteur ; car je lui ai proposé des observations qui le mettront à même de déployer sa sagacité. Alors mes erreurs auront donné naissance à de bonnes idées. Un jour, peut-être, prouverai-je que je puis avoir raison de moi-même.

Quoique ce Dictionnaire soit

peu volumineux, il ne m'en a pas moins coûté pour le composer. Qu'on se ressouvienne de cette femme célèbre qui disoit, *je n'ai pas eu le temps de vous en écrire moins.*

Si quelqu'un me faisoit le reproche d'avoir publié un Dictionnaire de Musique, après celui de mon Maître, je ne répondrois qu'en indiquant la première phrase de cette Préface. . . . . Je crois qu'on doit savoir bon gré à un babillard, tel que moi, d'avoir épargné les mots, et de n'avoir pas répété ce que tout le monde savoit.

La seule critique que je me sois permise, ç'a été de ne rien dire des individus que j'ai cru peu dignes de mes remarques.

Si j'ai été trop concis, c'est que j'ai pensé que beaucoup de mots n'annonçoient que peu de choses : comme un long plaidoyer dénote des moyens peu victorieux.

On trouvera sûrement de l'incohérence dans la contexture de ce Dictionnaire. Mais, à coup sûr, on ne me reprochera pas d'avoir employé des expressions trop *abstraites et trop scientifiques.* J'ai souvent abandonné la froide ré-

gularité du *style*, pour me faire entendre *indubitablement.* Les gens qui n'ont d'autre mérite que celui d'être anciens Régents de Collège, pourront critiquer plusieurs de mes phrases. A l'égard de mes idées, je les prie de se ressouvenir qu'*il ne faut jamais parler de ce qu'on ne conçoit pas.* Je ne suis porteur que de mes idées. Je les rends peut-être mal; mais ce sont mes enfants, que mon sot amour-propre ne sait point habiller. S'il y avoit des Frippiers en littérature, je les prierois de me prêter leur secours.

Enfin, je prie le beau sexe de

ne pas attribuer quelques-unes de mes remarques à un sentiment d'indifférence, qui, certainement, n'a jamais été dans mon cœur. J'eusse été le plus heureux des hommes, si j'avois mérité le reproche d'insensible; *mais le besoin d'aimer, sans le moyen de plaire*, chez moi, a changé en aigreur le plus noble et le plus doux sentiment de la vie. J'ai passé ma jeunesse au milieu des desirs et des plaisirs mondains; j'ai cultivé les talents avec quelques succès; je renonce à tout; et la Musique, cet Art enchanteur, qui fut souvent l'interprête *décent* des sensations déli-

cieuses que je voulois rendre ? Eh bien ! J'y renonce aussi. Les gens qui me connoissent, m'approuveront de m'être éloigné des plaisirs apparents dont j'ai été dupe, et des talents qui m'ont attiré des désagréments si insoutenables. La paix est préférable à tout ; et je trouverai peut-être dans les lettres, plus de repos que dans les talents, que de trop basses pratiques m'ont fait abandonner.

APPROBATION.

J'ai lu par ordre de Monseigneur le Garde des Sceaux, un manuscrit intitulé : *Dictionnaire de Musique*, et n'y ai rien trouvé qui doive en empêcher l'impression. A Paris, le 8 Août 1787. *Signé*, GUIDI.

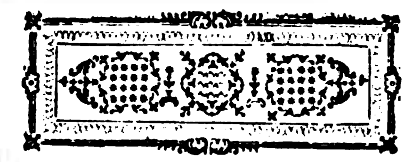
PRIVILEGE DU ROI.

LOUIS, PAR LA GRACE DE DIEU, ROI DE FRANCE ET DE NAVARRE, à nos amés & féaux Conseillers, les Gens tenant nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand-Conseil, Prévôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenants Civils, & autres nos Justiciers qu'il appartiendra : SALUT. Notre amé le Sieur KNAPEN, Imprimeur, Nous a fait exposer qu'il desireroit faire imprimer & donner au Public *le Dictionnaire de Musique, par M. le Chevalier* DE MEUDE, s'il nous plaisoit lui accorder nos Lettres de Permission pour ce nécessaires. A CES CAUSES, voulant favorablement traiter l'Exposant, nous lui avons permis & permettons par ces Présentes, de faire imprimer ledit Ouvrage autant de fois que bon lui semblera, & de le faire vendre & débiter par tout notre Royaume, pendant le temps de cinq années consécutives, à compter du jour de la date des Présentes. *FAISONS* défenses à tous Imprimeurs, Libraires & autres personnes de quelque qualité & condition qu'elles soient, d'en introduire d'impression étrangère dans aucun lieu de notre obéissance, A LA CHARGE que ces Présentes seront enregistrées tout au long sur le

Regiftre de la Communauté des Imprimeurs & Li-
braires de Paris. dans trois mois de la date d'icelles ;
que l'impreſſion dudit Ouvrage ſera faite dans notre
Royaume & non ailleurs, en beau papier & beaux
caractères ; que l'Impétrant ſe conformera en tout aux
Règlements de la Librairie, notamment à celui du
10 Avril 1725, & l'Arrêt de notre Conſeil du 30 Août
1777, à peine de déchéance de la préſente Permiſſion ;
qu'avant de l'expoſer en vente, le manuſcrit qui aura
ſervi de copie à l'impreſſion dudit Ouvrage ſera remis
dans le même état où l'Approbation y aura été donnée,
ès mains de notre très-cher & féal Chevalier Garde
des Sceaux de France, le Sieur DE LAMOIGNON ;
Commandeur de nos Ordres, qu'il en ſera enſuite remis
deux exemplaires dans notre Bibliothèque publique,
un dans celle de notre Château du Louvre, un dans
celle de notre très-cher & féal Chevalier Chancelier
de France le Sieur DE MAUPEOU, & un dans celle
dudit Sieur DE LAMOIGNON ; le tout à peine de
nullité des Préſentes : DU CONTENU deſquelles vous
MANDONS & enjoignons de faire jouir ledit Expoſant
& ſes ayans-cauſe pleinement & paiſiblement, ſans
ſouffrir qu'il leur ſoit fait aucun trouble ou empêche-
ment. VOULONS qu'à la copie des Préſentes, qui ſera
imprimée tout au long, au commencement ou à la
fin dudit Ouvrage, foi ſoit ajoutée comme à l'original.
COMMANDONS au premier notre Huiſſier ou Ser-
gent ſur ce requis, de faire pour l'exécution d'icelles,
tous actes requis & néceſſaires, ſans demander autre
permiſſion, non obſtant clameur de Haro, Chartre Nor-
mande, & Lettres à ce contraires : Car tel eſt notre
plaiſir. Donné à Verſailles le dix-huitième jour du
mois d'Octobre, l'an de grace mil ſept cent quatre-
vingt-ſept, & de notre Règne le quatorzième. Par
le Roi, en ſon Conſeil. *Signé*, LEBEGUE.

Regiſtrée ſur le Regiſtre XXIII de la Chambre Royale & Syndicale des Libraires & Imprimeurs de Paris, n°. 1301. fol. 372, conformément aux diſpoſition énoncées dans la préſente Permiſſion ; & à la charge de remettre à ladite Chambre les neuf Exemplaires preſcrits par l'Arrêt du Conſeil du 16 Avril 1785. A Paris, le 23 Octobre 1787. Signé, NYON, l'aîné, Adjoint.

DICTIONNAIRE



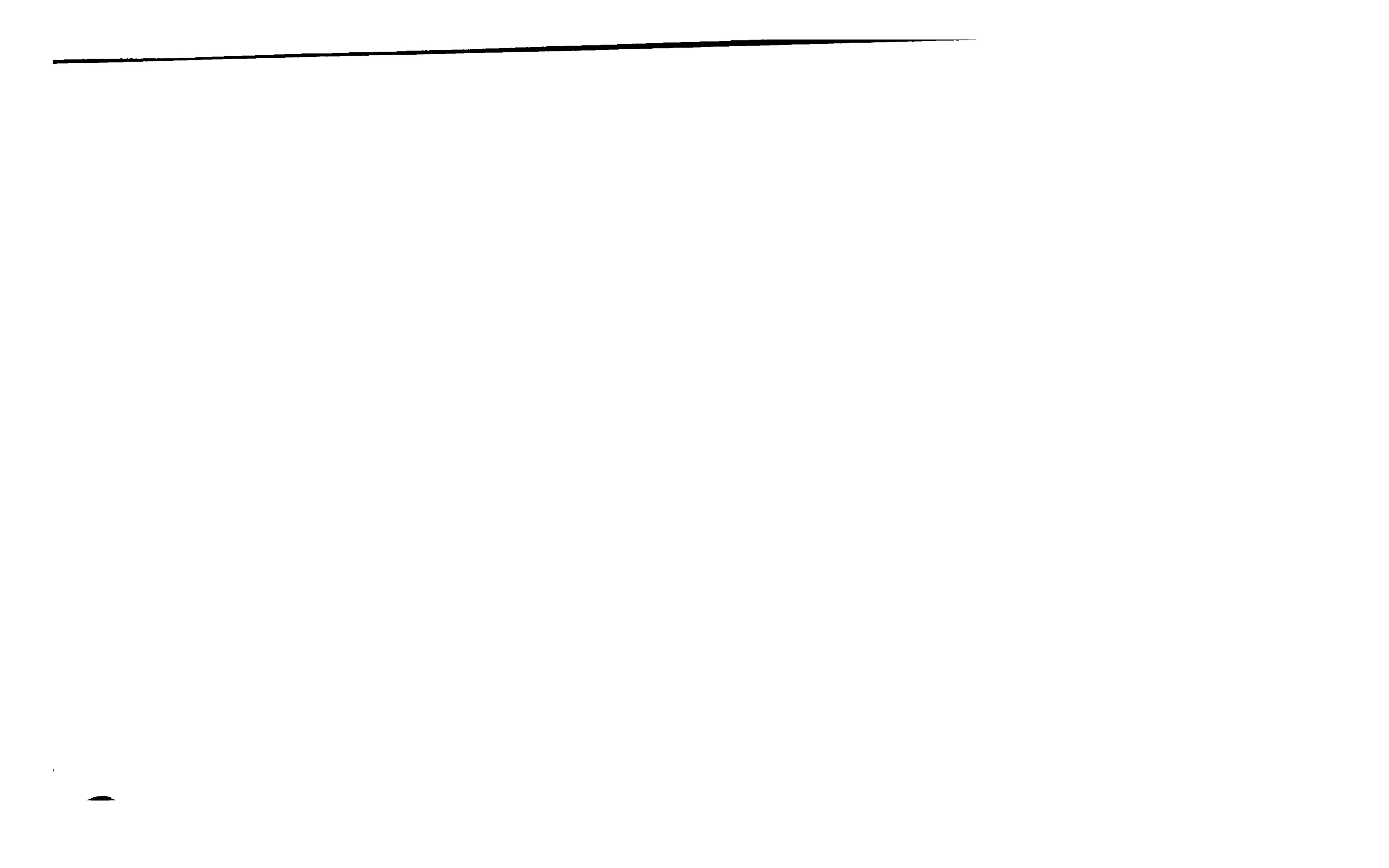
DICTIONNAIRE DE MUSIQUE.

A.

A mi la, ou ſimplement *la*. Sixième ſon ou note de la Gamme diatonique d'*ut*.

A LIVRE OUVERT, autrement dit à l'ouverture du livre, *adv*. Cette façon de parler ſignifie exécuter à la première vue tout ce qu'on vous préſente. Beaucoup de Muſiciens croient avoir lu à livre ouvert, quand ils ont obſervé ſcrupuleuſement la donnée du mouvement et la valeur des notes. Mais ce n'eſt pas là tout, il faut encore ſaiſir l'eſprit de l'Auteur, et, ſans ſe permettre de rien ajouter à ce qu'il a écrit, rendre correctement et avec intérêt le caractère du morceau.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE. C'eſt



le titre que l'on donne à l'Opéra de Paris. (*Voyez* OPÉRA).

ACCENT, *s. m.* Modification de la voix. Je ne répéterai pas ce que beaucoup d'Auteurs ont écrit à ce sujet. Je rappellerai seulement qu'au mois d'octobre 1785, j'agitai une question à laquelle plusieurs personnes répondirent par la voix du Journal de Paris, et que parmi ces réponses je trouvai des réflexions très-lumineuses. J'en dirai un mot à l'article (VOIX).

ACCIDENTEL. On nomme *signes accidentels*, les bémols, les dièses et les bécarres qui ne sont pas marqués à la clef, et qui par conséquent n'influent pas sur la terminaison du mode du morceau.

ACCOLADE, *s. f.* Trait perpendiculaire aux lignes, tiré à la marge d'une partition, qui réunit les portées qui doivent être exécutées ensemble.

ACCOMPAGNATEUR, *s. m.* Celui qui accompagne un morceau principal. Je n'approuve pas la manière dont l'illustre J. J. Rousseau a traité cet article; car un Accompagnateur ne

doit pas donner le ton ni décider le mouvement; au contraire, il doit suivre strictement et servilement le chant principal. En effet, accompagner, ce n'est pas tracer la route ni conduire, c'est suivre les intentions de quelqu'un. Ainsi, un bon Accompagnateur doit laisser briller le chant, et ne pas le couvrir ni l'obstruer par un amas de petites notes, chose toujours déplacée. C'est ce que peu de Musiciens veulent entendre : de-là plus de bruit que d'expression. A l'égard du ton et du mouvement, l'Accompagnateur doit donner le premier, mais jamais l'autre.

ACCOMPAGNEMENT, *s. m.* Manière d'accompagner : on emploie aussi ce mot en parlant d'une simple règle qu'on enseigne aux personnes qui ne savent pas encore la composition, et qui néanmoins veulent être en état d'accompagner, d'après la connoissance des chiffres qui désignent les accords.

ACCORD, *s. m.* Réunion de plusieurs sons qui se font entendre à la fois. (*Voyez* HARMONIE).

ACCORDEUR, *s. m.* Celui qui va dans les

maisons pour mettre d'accord un clavecin, un piano, etc. Pour l'ordinaire les Accordeurs sont aussi facteurs d'instruments.

ACTE, *s. m.* Partie d'un Opéra séparée d'une autre, dans la représentation, par un espace appellé entr'acte. On ne pourroit rien dire de mieux à ce sujet que ce qu'en a écrit Rousseau : ainsi j'y renvoie le lecteur.

ACTEUR, *s. m.* Chanteur qui remplit un rôle dans la représentation d'un Opéra. Je dis *Chanteur*, parce que la partie du chant est à l'Opéra une chose importante. 1°. Il faut, pour être bon Acteur d'Opéra, que la voix soit assez étendue pour que l'auditoire ne perde rien des paroles; car, pour chanter, il ne suffit pas de gesticuler, mais encore il faut se faire entendre. 2°. Se bien pénétrer de l'esprit de son rôle, de manière qu'on ne distingue plus l'acteur d'avec le personnage qu'il représente. 3°. Ne pas trop étudier ses gestes; car les gestes vrais sont ceux sans apprêt, et que la spontanéité des mouvements fait naître. 4°. Il faut prononcer franchement, (*Voy.* ARTICULATION). Comme le dit Rousseau, le célèbre Chassé a été le modèle des Acteurs de l'Opéra. Pour moi qui ne l'ai connu que depuis qu'il avoit quitté le théâtre, je ne puis que répéter d'après les autres les éloges qu'il a mérités. Le meilleur Acteur de mon temps, sans contredit, ç'a été Larrivée, peu Musicien, mais excellent pantomime, ayant une prononciation franche et nette, et le geste toujours vrai.

ADAGIO, *adv.* Ce mot italien signifie, *à l'aise, posément*; après le *largo*, c'est le mouvement le plus lent. Ce mot *adagio* se prend aussi substantivement lorsqu'on dit *jouer un adagio*. C'est le cas ici de répéter ce que j'écrivis à ce sujet dans le Journal de Paris, en Juin 1785. Je disois, « le reproche que je » fais aux Musiciens, tant composi- » teurs qu'exécutants, c'est de déna- » turer le caractère des morceaux » d'expression, en les chargeant d'un » amas de petites notes, qu'on nomme » mal-à-propos *agrément*. Tous les » Arts sont enfants de la Nature, et » ne tendent qu'à l'imiter. Or, quand » j'entendrai un Musicien exécuter un

» morceau d'expression avec une légè-
» reté manièrée, et le rendre mécon-
» noissable par l'apprêt qu'il y mettra,
» il me semblera voir une vieille co-
» quette achevant sa toilette, et met-
» tant sur son visage une innombrable
» quantité de mouches, parce qu'elle
» aura vu la veille une jolie femme
» qui avoit une mouche sous l'œil.
» En effet, comme la Musique est
» l'expression du sentiment, et que le
» sentiment est simple comme l'élo-
» quence; multiplier les moyens, c'est
» affoiblir les effets. Il peut être permis
» ou toléré, dans un air de bravoure,
» de faire briller l'organe du chanteur,
» par des traits d'exécution; mais les
» morceaux d'expression doivent être
» rendus simplement, et l'art doit dis-
» paroître pour ne laisser voir que la
» nature: alors, dénués de tous faux-
» fuyants, les chanteurs s'attacheroient
» avec plus d'attention à articuler
» davantage les paroles et la Musique,
» et donneroient une expression plus
» noble et plus soutenue aux morceaux
» de sentiment, tels que le *largo*,
» l'*adagio*, l'*andante* et le *cantabile*.
» Ce que je viens de dire relative-

» ment aux chanteurs, doit s'appliquer
» également aux virtuoses qui jouent
» des instruments. En effet, comme
» ils ne doivent se proposer d'autre
» but que d'imiter la voix, toutes les
» fois qu'ils sacrifient la belle simplicité
» à la difficulté, ils étonnent, mais ne
» plaisent pas; et c'est le cas de dire
» que leur seule gloire est d'avoir
» vaincu une stérile difficulté; et lors-
» qu'on applaudit à leurs tours de force,
» ils partagent les éloges avec les
» étonnants sauteurs de la Foire, ou
» bien avec les automates de l'ingé-
» nieux *Vaucanson*; et remarquez que
» les gens qui aiment tant les diffi-
» cultés, sont ordinairement peu sen-
» sibles et peu spirituels».

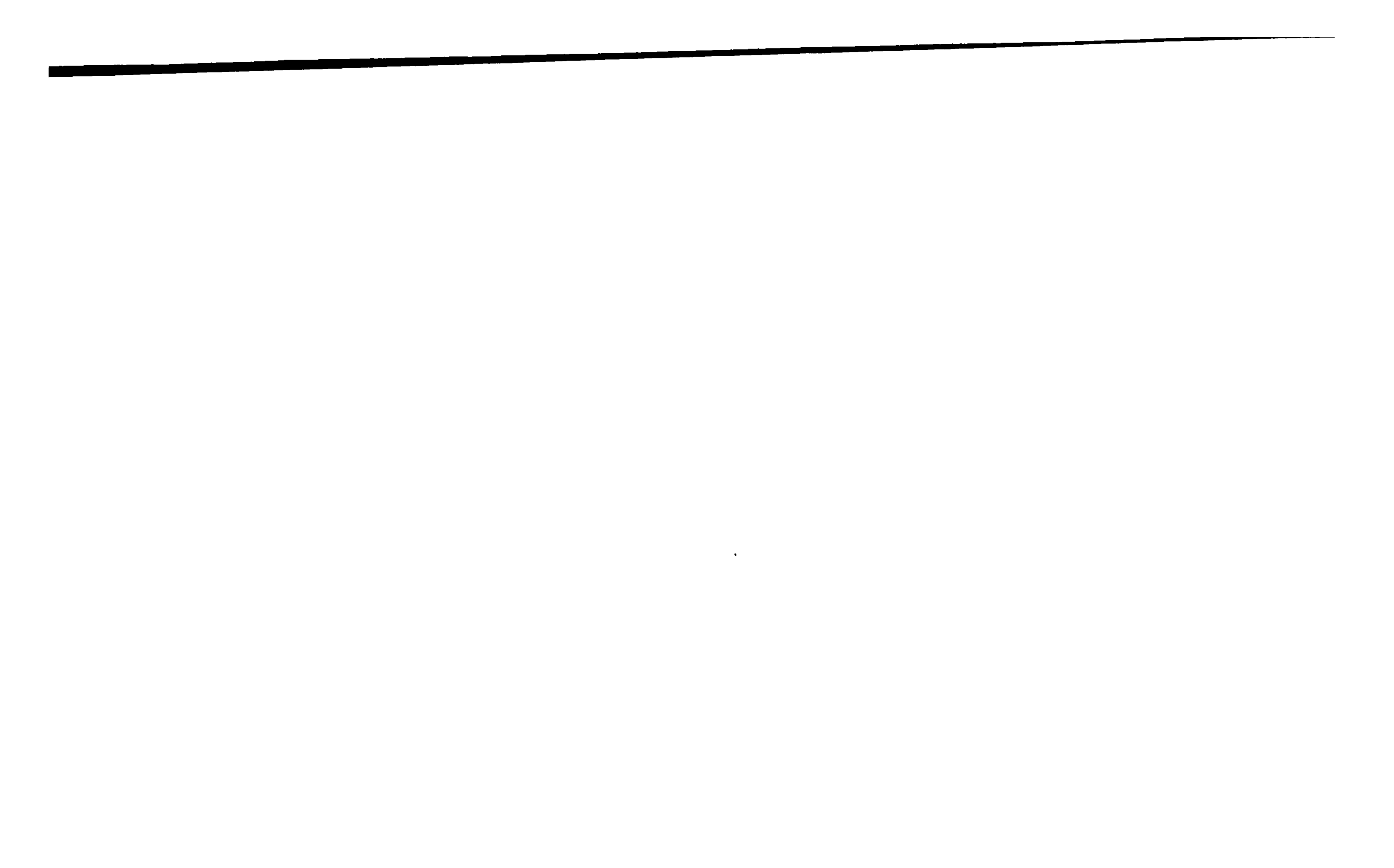
AFFETTUOSO, *adv.* Ce mot signifie d'une manière affectueuse.

AGOGÉ, *s. m.* Conduite: c'est une subdivision de la Mélopée des Grecs.

AGRÉMENT, *s. m.* On nomme ainsi de petites notes ajoutées, qui toujours défigurent la belle simplicité du chant. (*Voyez* ADAGIO).

AIGU, *adj.* L'opposé au son grave.

A iv



Air, *s. m.* Chant mesuré; comme tout ce qui n'est pas mesuré n'est pas un *air*; tout ce qui n'est pas *air* n'est pas de la Musique : car il n'y a pas de Musique sans un mouvement décidé. Donc le plus beau récitatif n'est pas de la Musique, puisqu'il n'est pas soumis à la mesure.

Allegro, *adj.* Pris adverbialement, ce mot italien signifie *gai* ou gaiement. Quelquefois les Italiens l'emploient comme synonyme de *fureur*, *d'emportement*.

Allemande, *s. f.* Air de danse à deux temps, qui vient de Suisse ou d'Allemagne.

Amateur, *s. m.* Celui qui, sans professer l'état de Musicien, exerce la musique, ou a des prétentions à s'y connoitre.

Ambitus, *s. m.* Nom qu'on donnoit autrefois à l'étendue de chaque ton ou mode, du grave à l'aigu.

Amoroso, *adv.* Terme italien qui signifie *amoureusement*.

Andante, *adv.* Mouvement intermédiaire entre l'adagio et l'allegro.

Anonner, *v. n.* Mal lire et mal exécuter la musique : cela est assez commun.

Antienne, *s. f.* Sorte de chant usité dans notre Église, et qui précède les Pseaumes, les Cantiques, et en marque l'intonation.

Arco. Archet. *Con arco*, est l'opposé de *piccicato* pincé, et veut dire *jouer avec l'archet*.

Ariette, *s. f.* diminutif d'air. En France on nomme ainsi un morceau de mouvement gai, où, dessus quatre, six ou huit vers, le chanteur a de quoi *défiler* des roulades, et faire briller l'agilité de son gosier. Alors ce n'est plus du chant, mais des difficultés vaincus et des sonates de gosier. Au reste, il faut permettre à ces chanteurs de traits et de voyelles d'exécuter leurs *concertos* : sans cela ils ne seroient plus rien; car je les crois incapables de chanter simplement un bel air de sentiment, où l'ame dit plus que le gosier, et où la charge devient insipide.

Armer la clef. C'est décider le *ton* par la quantité de dièses ou de bémols.

Arpéger, *v. n.* C'est passer successive-

ment sur les cordes d'un violon, etc. sans pour cela lever l'archet. C'est embrasser les cordes qui se trouvent, comme de raison, d'une manière convexe sur le chevalet de l'instrument.

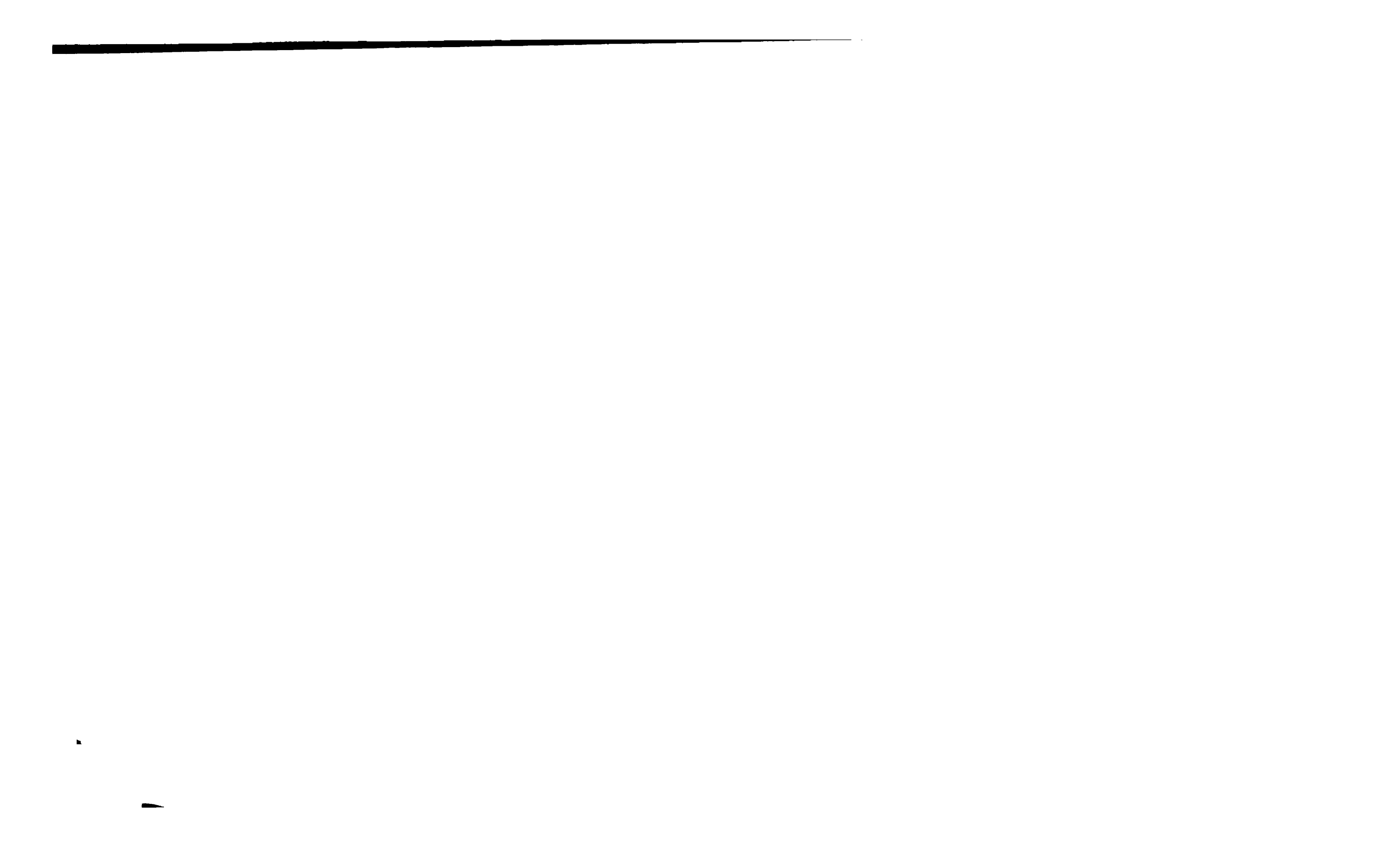
Articulation. *s. f.* Il y a deux sortes d'articulations; l'articulation musicale, qui consiste à détailler les phrases; ensuite l'articulation des paroles, c'est-à-dire, la prononciation nette et exacte, qui constitue la supériorité de la voix sur les instruments. Un chanteur n'est donc supérieur à un instrument, que par la facilité que la parole lui donne d'exprimer directement un sentiment. Ainsi nos chanteurs, et nos cantatrices sur-tout, ont grand tort de sacrifier la belle prononciation à ce *roucoulement* de sons *traînés*, qui ne fait entendre que des voyelles, et jamais de consonnes. Que résulte-t-il de cette manière de chanter? que les auditeurs cherchent vainement à entendre ce que veulent dire ces chanteurs de *sons*. Delà plus d'intérêt; car il est impossible de s'intéresser à ce que dit quelqu'un qui parle sans se faire entendre. Encore une fois, c'est

la belle prononciation qui constitue la supériorité de la voix sur les instruments; jamais les difficultés vaincues et les passages de volubilité ne connoîtront le chemin de l'ame, comme cette articulation franche et noble qui distinguoit notre ancien chant françois, dans un temps où les auteurs des paroles ne craignoient pas l'exacte prononciation des chanteurs.

Enfin, quoique la Musique italienne soit supérieure à la nôtre, le caractère de cette Musique ne s'alliera jamais à nos paroles peu accentuées, et qui exigent un *prononcé* distinct et peu chargé de notes. Cette réunion est aussi impossible que le mélange du chaud et du froid; l'un doit détruire l'autre, ou, tout au plus, la tiédeur reste. Ainsi, que chaque nation ait une musique analogue à son idiôme.

Il y a deux ans que j'écrivis, à ce sujet, une lettre assez détaillée (1), où je reprochois à madame Saint-Huberty de donner tout au chant, et de sacrifier cette belle articulation dont nous

(1) J'aurai occasion de rapporter cette lettre à l'article voix.



venons de parler. Malheureusement, mes remarques et mes avis ne furent pas suivis. On crut cependant que cette chanteuse avoit envie de mieux prononcer : au reste, tout le monde n'approuva pas ma lettre, adressée, disoit-on, à une femme incapable de profiter des conseils que je lui donnois. Je répondis à cela, que je n'attaquois pas madame Saint-Huberty individuellement, mais toutes les personnes qui veulent copier sa manière et sa *carricature*. En effet, dans toutes les positions de la vie, les êtres *singes* ne copient que les ridicules. Il est donc important de dévoiler les défauts des personnes à talent ; il en résulte delà même, que les éloges qu'on leur donne ne sont pas suspects : car celui qui admire tout n'admire rien ; et quand j'ai dit que madame Saint-Huberty étoit très-excellente actrice et pantomime, bonne Musicienne, etc., etc. j'ai dit la vérité. Mais aussi j'ai eu raison de lui reprocher de forcer sa voix, de crier, et de ne jamais prononcer dans les morceaux de mouvement, après avoir très-bien et très-distinctement débité le récitatif. En

effet, si elle a la possibilité d'articuler le récitatif, pourquoi sa langue et ses lévres restent-elles immobiles, quand il faut chanter un air ? Je sçais qu'il est plus difficile de bien prononcer en chantant qu'en parlant ; mais il n'en est pas moins vrai qu'il faut toujours se faire entendre ; ce qui devient impossible quand on sacrifie tout à ce *roucoulement* dont j'ai parlé ci-dessus, et que nous devons à la manie du chant italien. Je ne finirai pas cet article sans reprocher à ce même chant italien d'avoir troublé la franchise et la bonhomie de nos sociétés. Nos pères chantoient à table au dessert ; la candeur et l'esprit y règnoient : alors on oublioit ses peines, et les esprits turbulens, occupés, ne fermentoient pas. Mais depuis que les françois se sont *italianisés*, il n'y a plus eu moyen de chanter à table ; car la méthode italienne *pompant*, pour ainsi dire, les sons du fond du *thorax*, il seroit dangereux de chanter à la fin d'un repas, cela troubleroit la digestion du chanteur, et peut-être l'exposeroit à commettre quelque incongruité. Ainsi, j'ai donc raison de reprocher au chant

italien d'avoir désuni nos sociétés, banni nos plaisirs, et troublé nos digestions.

Assaï, *adv.* Augmentatif, qui, joint à un mot, signifie encore plus, etc.

Aubade, *s. f.* Concert nocturne, mais à l'approche du jour; c'est la différence de Sérénade, qui se passe pendant la pleine nuit.



B.

B, fa si. Nom de la septième note de la gamme d'*ut*.

Ballet, *s. m.* Danse théâtrale guidée par la musique. Un ballet ne doit être qu'un simple divertissement. Je vais rapporter une remarque que je fis le premier Août 1785 dans le Journal de Paris, relativement au genre du ballet. Je disois, « en voyant le ballet » intitulé *le Premier Navigateur*, (de » la composition du fameux Gardel), » je faisois les réflexions suivantes.

» Qu'est-ce qu'une pantomime? » C'est une action exprimée par des » gestes et des attitudes marquées. » Les pantomimes des anciens étoient-» elles manièrées, et pour ainsi dire, » *dansées* comme les nôtres? Non. » Elles étoient prononcées fortement » d'une manière noble, et non pas » *sautillante*. En effet, quel intérêt » peut-on prendre à un homme qui » saute pour exprimer sa douleur? » Un geste noble produiroit bien plus

» d'effets. Il est vrai que la prodi-
» gieuse exécution de l'étonnant Ves-
» tris, la régularité et le fini de
» l'excellent Gardel, la noblesse des
» positions de Mademoiselle Saunier,
» le moëlleux de Mademoiselle Gui-
» mard, etc. Il est certain, dis-je,
» que tous ces précieux talents mé-
» ritent les plus grands éloges. Mais,
» qu'ils en conviennent eux-mêmes;
» tous ces genres de talents ne sont
» pas faits pour la pantomime, qui
» exige des moyens plus marqués,
» auxquels le fini de leur danse ne
» ressemble point. La preuve de ce
» que j'avance, c'est que s'il eût été
» possible d'exiger que chaque per-
» sonne qui étoit hier à l'Opéra, fît
» l'explication du sujet du ballet, je
» suis sûr que très-peu se seroient
» accordées avec l'intention de l'Au-
» teur. Pour remédier à cela, que
» fait-on? On imprime le sujet du
» ballet: et cela est inutile. Car, si
» la pantomime est bien exprimée,
» l'intérêt se développera de lui-même.
» Et si, au contraire, elle l'est foi-
» blement, ce livret ne servira qu'à
» faire beaucoup desirer au spectateur,
» et

» et peut-être à le révolter contre la
» multitude de petits incidents, qui
» doivent nécessairement nuire à l'in-
» térêt principal.

» Ainsi, la pantomime et la danse
» ne sont pas même chose: le geste
» d'un acteur tragique ou comique est
» bien de la pantomime; mais les
» entrechats, les jettés-battus, etc.
» n'en sont pas. Il faut donc réserver
» notre danse pour les divertissements
» de nos Opéra; et non pas pour la
» pantomime, qui ôteroit à nos ex-
» cellents danseurs l'arrondissement
» de leurs mouvements, par les gestes
» durs qu'elle exige, etc. ».

Après cet article, je rendois justice au personnel et aux talents de Gardel. Mais je l'interpellois lui-même, et je croyois qu'il ne pouvoit pas me savoir mauvais gré de prouver l'impossibilité de donner une expression et un genre déterminé à un Ballet, proprement dit.

Enfin, je crois avoir raison d'assurer que jamais la danse ne peindra la pantomime: car, la régularité des mouvements souples de la danse n'est pas une pantomime, mais une attitude.

La véritable pantomime vient du caractère de la figure. En effet, ce sont moins les mouvements vifs ou lents d'un homme, qui nous donnent l'idée de ses affections, que le prononcé de son visage. Un être immobile peut annoncer la joie ou la douleur. Ce ne sont donc pas ses gestes qui en sont les indices; mais encore une fois le caractère de sa figure.

Ainsi, la pantomime doit être exclue de notre Opéra, où l'intérêt vient moins de l'expression du visage, que du plaisir de voir *gigotter* un tel ou une telle. Il faut donc se résoudre à être petit quand on ne peut pas être grand. Et, comme je crois que dans le genre des arts et des talents, notre nation auroit tort d'avoir de grandes prétentions; il faut donc qu'elle se contente de s'amuser, sans donner pour règles ce qui lui fait plaisir.

Barcarolles, *s. f.* Chansons des Gondoliers Vénitiens, qu'ils composent eux-mêmes. Ces chansons ne sont pas sans grace ni sans intérêt.

On sait qu'à Venise les Gondoliers

ont leurs entrées franches à tous les spectacles. Ce qui les met à même de déployer et d'exercer leurs dispositions musicales. En effet, s'il est nécessaire que les talents existent, ce ne doit pas être exclusivement pour les riches fainéants. Au contraire, je pense que les talents devroient être le délassement des travaux pénibles: car, les Grands d'un Etat ont assez d'honneurs pour être privés du charme des talents. Mais le peuple, cette classe obscure et laborieuse, a besoin de distraction à ses maux. C'est, je crois, ce qui a déterminé le Gouvernement Vénitien à donner les entrées des spectacles aux gens du peuple, tels que les Gondoliers; ce qui leur fait oublier leurs peines: car, lorsque l'esprit est occupé, le corps ne se ressouvient plus de ses plaintes, et la Musique a cet avantage, qu'elle entraîne tout entier l'individu qui en est amoureux. Ainsi, c'est un moyen politique de la République.

Bardes, *s. m.* Sorte d'hommes très-singuliers, et très-respectés jadis des Gaules; ils étoient à la fois Prêtres,

Prophêtes, Poëtes et Musiciens. En langage Celtique, *Bard* signifie *Chanteur*. Autrefois les Prêtres de toutes les Religions étoient les plus instruits des contrées qu'ils habitoient, et s'appliquoient à composer et à spalmodier dignement les Cantiques en l'honneur de leur Divinité. On a conservé encore quelques chants des anciens Druides, qui ne sont pas sans mérite.

Baroque. *Adj. m. et f.* Une Musique *baroque* est celle qui est chargée de modulations trop dures à l'oreille, et dont le mouvement est interrompu mal-à-propos, etc. Rousseau pense que ce mot vient du *Baroco* des Logiciens.

Barré. *C barré*. Sorte de Mesure. (*Voyez* Mesure.)

Barres. *s. f.* Traits tirés perpendiculairement à la fin de chaque mesure, pour marquer qu'elle est complette. L'origine des Barres ne remonte qu'à cent cinquante ans au plus. Comme dans ce temps la musique n'étoit pas compliquée, il n'y avoit que des rondes, des blanches, des noires, et peu de croches; c'étoit proprement dit, les longues et les brèves qui, à l'exemple de la poësie ancienne, marquoient la mesure.

Baryton. *s. m.* Sorte de voix entre la Taille et la Basse. (*Voyez* Concordant.)

Bas ou Grave. Ce terme est opposé à *haut* ou *aigu*; quelquefois ce mot signifie *doux*, à *demi-voix*.

Bas-dessus. *s. m.* On nomme ainsi le genre de voix d'une femme qui descend jusqu'aux sons les plus graves. C'est l'opposé de dessus. Melle Duplan, de l'Opéra, avoit un fort beau Bas-dessus. Ce genre de voix est nécessaire dans les rôles à *Baguette*, autrement dit de Magicienne, etc.

Basse. *s. f.* Partie constitutive de l'harmonie. C'est le point d'appui sur lequel les autres parties d'accompagnement se règlent. J'en parlerai à l'article Harmonie. (*Voyez* Harmonie.)

Basse. *s. f.* Autrement dit *Violoncelle*. Instrument monté de quinte, et plus gros trois ou quatre fois que le Vio-

lon, dont il a la forme. Son nom vient de ce qu'il exécute la partie de la Basse.

BASTON. *s. m.* Sorte de barre épaisse qui traverse perpendiculairement les lignes d'une portée, et qui contient la valeur de plusieurs pauses ou mesures. On met ordinairement au-dessus des barres, des chiffres qui désignent la quantité de mesures qu'on a à compter. Ainsi, les barres sont donc inutiles, puisqu'on ne suit que les chiffres. Ces derniers sont suffisants.

BASTON DE MESURE. *s. m.* C'est souvent un morceau de papier dont le Maître de Musique se sert pour conduire l'Orchestre. A l'Opéra, c'est un morceau de bois, parce qu'il faut que les Choristes et les Danseurs puissent entendre la mesure que décide le Conducteur de l'Orchestre. Ainsi, Rousseau a eu tort de reprocher aux Maîtres de Musique de l'Opéra de Paris, de faire trop de bruit avec leur bâton; pendant qu'en Italie, disoit-il, tout alloit sous la conduite d'un premier Violon. En Italie, les Opéra ont moins de spectacle qu'en France, presque pas de Ballets, et point de Chœurs. Il est donc plus facile de conduire un Opéra sans Chœurs et sans Ballets que celui de Paris, où tous ces accessoires sont regardés comme chose essentielle. Le bâton de mesure est nécessaire en France, où les organes, peu sensibles, ont besoin d'un guide dur et frappant. Ce que je dis ne doit pas être regardé comme une épigramme; car il est certain que la nation Françoise n'est pas née pour la Musique, et qu'elle a assez d'autres ressources sans envier à l'Italie les dispositions que la nature lui a données aux Arts. Il y a en France plus de Savans et de Littérateurs que jamais n'en a produit l'Italie: mais pour des Poëtes, des Peintres, des Musiciens, etc. je nie le fait. Ce n'est pas le climat seul qui constitue la différence des dispositions nationales, c'est la forme du Gouvernement qui influe sur ces dispositions. L'Italie, cet ancien trône du monde, n'est plus qu'une division partagée par l'Eglise et quelques petits Etats. Delà, plus de réunion, et par conséquent plus d'abondance, de commerce, ni d'in-

fluence. Il a donc fallu que les Italiens eussent recours aux arts pour exister: et une fois devenus artistes, ils le sont demeurés dans toutes les positions possibles. En effet, ce peuple ne jouit pas d'une réputation de franchise, et, tout au moins, l'art est employé dans ses procédés particuliers ou généraux.

Battement. *s. m.* C'est ce qu'on nomme autrement *Cadence*.. (*Voyez* Cadence.)

Batterie. *s. f.* Manière de frapper et de répéter successivement sur les cordes d'un instrument les différens sons qui composent un accord; et de passer ainsi d'un accord à un autre. C'est un arpège continue, mais dont les notes sont détachées au lieu d'être liées, comme dans l'arpège ordinaire.

Batteur de Mesure. (*Voyez* Mesure.)

Battre la Mesure. (*Voyez* Baston.)

Bécarre. *s. m.* Caractère de musique opposé au Bémol, en ce qu'il hausse d'un sémi-ton la note qu'il précède.

Bémol. *s. m.* Caractère de musique auquel on donne la figure d'un *B*. Le Bémol baisse la note qu'il précède d'un demi-ton mineur.

Bémoliser. *v. ac.* Armer la clef par un Bémol.

Blanche. *s. f.* Note qui vaut deux noires et la moitié d'une ronde.

Bourdon. *s. m.* Basse continue qui raisonne toujours sur le même ton. On nomme aussi Bourdon la plus grosse corde d'un violon, d'une basse, etc., dont le son est le plus grave.

Bourrée, *s. f.* Sorte de danse à deux temps gais, et qui commence par une noire, avant le *frappé*.

Brailler, *v. n.* C'est excéder le volume de la voix, et prendre les cris pour de l'expression et du chant. C'est ce qui arrive souvent à ceux qui croient que frapper fort vaut mieux que frapper juste.

Bréve, *s. f.* Note de moindre valeur, car il en est des notes de Musique, comme des syllabes d'un idiôme: il y en a de longues et de bréves.

Broderie, *s. f.* (*Voyez l'article* Adagio *ou* Articulation).

Bucoliasme, *s. f.* Ancienne Chanson des Bergers.

C.

C. BARRÉ. Signe de la mesure à quatre temps vîtes. Il se marque en traversant le C du haut en bas par une ligne perpendiculaire.

C. *sol ut.* Première note de la Gamme.

CACOPHONIE. *s. f.* terme dérivé du grec, et qui signifie *mauvais ensemble.*

CADENCE. *s. f.* Terminaison d'une phrase harmonique.

CADENCE. *s. f.* Signifie aussi mesure bien marquée, et l'on dit danser en cadence, c'est-à-dire, d'à-plomb.

CADENCE. *s. f.* Est aussi un battement successif et très-prompt de deux notes, qui commence par la note supérieure. Il ne faut pas être prodigue de cadence, car cela deviendroit ridicule, et même insipide.

CADENZA. *s. f.* Mot italien qui signifie *point d'orgue* non écrit, et qui par conséquent est à la volonté du chanteur. Cette sorte de point d'orgue

n'est pas assujettie à la mesure. A bien dire, c'est un prélude, où les accompagnements n'ont rien à faire, et qui achève le morceau.

CANARDER. *v. n.* C'est produire un son qui approche du cri du canard. Les mauvais chanteurs et les médiocres joueurs d'instruments à vent sont sujets à *canarder.* Excepté le correct *BÉZOZZI*, presque tous les joueurs de hautbois ont *canardé.*

CANON. *s. m.* Sorte de fugue qu'on nomme perpétuelle, parce que les parties, partant l'une après l'autre, répètent sans cesse le même chant.

CANTABILE. *adj.* italien, qui signifie *facile à chanter.*

CANTATE. *s. f.* Petit poëme lyrique qui se chante avec des accompagnements, et qu'autrefois on exécutoit dans les concerts. La cantate n'est plus de mode.

CANTIQUE. *s. m.* Hymne que l'on chante en l'honneur de la Divinité.

CANTO. Mot italien, qui signifie à l'unisson de la partie chantante.

Caprice. *s. m.* Sorte de point d'orgue où l'exécutant se livre au délire de son imagination. Un bon prélude ou caprice annonce un homme bien organisé. On reproche ordinairement aux Dames de n'avoir pas l'imagination assez féconde, pour préluder avec force et énergie; tandis que d'ailleurs elles ont tout-plein de graces à rendre ce qu'elles savent, et ce qui exige plus de volubilité que d'expression marquée. A-t-on raison?

Caractère de Musique. *s. m.* Signe qu'on emploie pour établir la différence et la valeur des notes.

Carillon. *s. m.* Assemblage de cloches dont le son est différent : ce qui peut rendre un air, mais rarement juste.

Castrato. *s. m.* Musicien qui chante le dessus. Hélas!

Cavatine. *s. f.* On appelle ainsi un air court qui se trouve au milieu d'un récitatif obligé, et qui souvent est coupé par ce même récitatif.

Chaconne. *s. f.* La chaconne est un morceau de danse à trois temps, dont le mouvement est modéré. Ordinairement les mêmes idées s'y représentent, puis sont contrastées par d'autres effets qui font ressortir le chant principal.

Chanson. Couplets mis en musique.

Chant. *s. m.* Modification de la voix. Il y a long-temps qu'on a agité la question suivante; savoir, en quoi la voix qui forme la parole diffère de celle qui forme le chant. Quoi qu'en dise l'illustre Rousseau, le chant est dans la nature, non pas comme un signe qui annonce toujours la joie, mais comme un procédé physique. Les animaux chantent, et leur chant est un exercice qui leur devient salutaire. L'aspiration qu'exige le chant renouvelle l'air, et excite des mouvements favorables. A l'égard de la différence qui existe de la voix de chant à la voix qu'on emploie en parlant, je n'essaierai pas de la définir. Je dirai seulement qu'un être dont la voix de chant est belle, doit l'avoir de même en parlant; mais qu'il n'en est pas ainsi d'un homme qui parle d'une manière sonore. Car l'articulation correcte de la parole ne vient que du procédé de la langue et de la bouche; au lieu qu'il n'y a pas

moyen d'avoir une belle voix de chant quand on n'en a reçu qu'une mauvaise. L'art peut bien adoucir la rudesse de l'organe, en déployer le volume, etc. mais il ne rendra jamais belle une voix rauque. Ce sera, tout au plus, une voix factice.

CHANTER. *v. n.* (Voyez l'article précédent).

CHANTER. *v. n.* C'est former avec la voix des sons variés et appréciables. (Voyez CHANT).

CHANTERELLE. *s. f.* Celle des cordes d'un instrument qui est la plus mince et le plus haut montée.

CHANTEUR. *s. m.* Celui qui chante.

CHANTRE. *s. m.* Celui qui chante au chœur dans une église.

CHASSE. *s. f.* Air de mouvement où l'on introduit un bruit de fanfares et de cors, ce qui donne l'idée de la chasse. Le mouvement d'une chasse ne doit pas être très-vite. On le marque par $\frac{6}{4}$ ou $\frac{6}{8}$.

CHÉVROTTER. C'est imiter le chant d'une chèvre, en tremblottant la voix mollement, et en faisant de mauvaises cadences.

CHIFFRE. *s. m.* (Voyez CHIFFRER).

CHIFFRER. C'est marquer par des chiffres la nature des accords. Actuellement on ne chiffre plus guères.

CHŒUR. *s. m.* Morceau d'harmonie à plusieurs parties. (Voyez HARMONIE). A l'Opéra, on nomme petit chœur quelques Musiciens d'élite qui se placent plus près du Conducteur de l'Orchestre, et qui sont toujours sur leurs gardes, au cas où les chanteurs se tromperoient.

CHORISTE, *s. m.* Musicien qui chante dans les chœurs.

CHORUS, *s. m.* Faire chorus, c'est répéter à l'unisson ce qui vient d'être chanté par une seule personne.

CHRESES, *s. f.* Une des parties de l'ancienne Mélopée.

CHROMATIQUE, *adj.* pris quelquefois substantivement. Genre de musique qui procède par plusieurs demi-tons consécutifs. Le Chromatique ne doit être employé que pour peindre la

douleur; car les intervalles diminués par le genre chromatique, donnent l'idée des plaintes et du déchirement d'un sentiment douloureux. Au reste, quoique le chromatique produise les plus grands effets, il faut en être *avare*; car l'excès du sentiment affadit. Eh! combien n'avons-nous pas vu d'êtres dégoûtés d'un plaisir prodigué!

CHRONOMÈTRE, *s. m.* Instrument qui calcule le dégré de mouvement que doit avoir un morceau de musique. Cet instrument ne peut être utile que pour décider le mouvement d'un morceau dont l'auteur est absent, et qu'il aura cépendant désigné par un signe connu et de convention; mais il ne peut pas servir à marquer la mesure pendant la durée du morceau: car non-seulement le battement uniforme de cet instrument ne pourroit pas se modifier dans les *doux* et dans les *forts*; mais encore il ôteroit aux exécutants toute l'élégance dont ils pourroient être susceptibles, et à force d'être conduits et réglés par des machines, les Musiciens le deviendroient eux-mêmes.

CLAVECIN, *s. m.* Instrument à touches, dont les cordes sont de métal.

CLAVIER, *s. m.* Assemblage de toutes les notes qu'on peut exécuter au clavecin: autrement dit, ce sont les *touches*. On dit d'un Claveciniste, qu'il connoît bien son clavier, pour dire qu'il a une bonne méthode de doigter, et qu'il parcourt facilement son clavier. M. Balbâtre a été charmant Claveciniste. Ma manière de voir me l'a fait placer dans cette classe plutôt que dans celle des premiers Organistes.

CLEF, *s. f.* Caractère qui marque la note d'où il faut partir, pour comparer les autres notes. Il n'y a que trois sortes de clefs: savoir, celle d'*ut*, celle de *fa* et celle de *sol*. On place ces trois clefs, tantôt sur une ligne, tantôt sur une autre, pour la facilité du diapason des voix ou des instruments, et, pour éviter d'ajouter des lignes aux cinq qui composent chaque portée. Au reste, ces trois clefs n'en font qu'une, puisque ce mot n'est autre chose que l'indication de la note d'où on part: ce qui sert de principe pour toutes les autres.

COMMA, *s. m.* Intervalle très-petit dans

l'intermédiaire d'une note à une autre. Il y a trois espèces de comma : savoir, le majeur, le mineur et le mixte. Les Musiciens entendent par *comma* la huitième ou la neuvième partie d'un ton ; mais ce calcul ne peut être qu'arithmétiquement supputé, et non pas apprécié par l'oreille.

Composer, *v. a.* Inventer de la musique, et mettre sur le papier des idées nouvelles.

Compositeur, *s. m.* Celui qui compose de la musique. Pour être compositeur, il ne suffit pas de bien savoir les règles de l'art, et d'être harmoniste au point de vouloir tout peindre, en employant des accords *plaqués* et bruyants. Il faut être né homme de génie, car on ne devient pas plus musicien que poëte; et tel qui passe à Paris pour être un bon harmoniste, n'est autre chose qu'un ouvrier, un manœuvre qui emploie des matériaux. La progression des accords appartient à la chose et non pas à l'artiste. Mais la mélodie d'un beau chant est décidément *l'enfant* du compositeur. J'en dirai davantage, (*Voyez l'art.* Harmonie).

Composition, *s. f.* C'est l'art de composer et de bien faire parler les parties qui doivent accompagner le chant principal.

Concert, *s. m.* Assemblée de Musiciens qui exécutent des pièces de musique vocale ou instrumentale.

Concert spirituel, *s. m.* Concert qui n'a lieu que les jours de grandes fêtes, et dans la quinzaine de Pâque, temps où les spectacles sont fermés. Il est établi au Château des Tuileries. L'institution de ce Concert avoit pour but d'engager les fidèles à entendre chanter les louanges du Seigneur. Insensiblement on a permis à quelques virtuoses d'y employer leurs talents sur différents instruments. Enfin, depuis l'enthousiasme, ou plutôt la *manie* du genre italien, on chante à ce concert des *ariettes* et des morceaux dont les paroles sont un peu libres, et n'ont guère de rapport au genre oratoire. Ainsi, au lieu de motets, ce sont des fragmens d'*opéra;* chose à la vérité beaucoup plus gaie, mais qui n'est guère analogue à l'institution de ce concert. Au reste, quand nos chan-

teurs françois ont la complaisance d'exécuter ces airs italiens, ils ont la scrupuleuse attention de rendre les paroles inintelligibles, afin de ne pas scandaliser les oreilles chastes.

Concertant, *participe*, pris *substantivement*. On appelle ainsi celui qui fait nombre dans un orchestre, et qui ne récite pas seul.

Concertante, ou plutôt *symphonie concertante*, *s. f.* Pièce de musique où plusieurs instruments récitent, tour à tour, des traits de chant ou d'exécution. Une symphonie concertante est une lutte perpétuelle; c'est ordinairement où les talents du second ordre se plaisent à décrocher des notes à qui mieux mieux. Mais l'homme d'un véritable talent ne voudra pas se compromettre avec le premier venu, qui souvent récitera des passages et des notes, de manière à l'éclipser. Communément une symphonie concertante ressemble à une grande échelle à deux côtés; et les exécutants à deux écoliers qui se défient à qui y montra le mieux : ainsi, on peut se faire une idée du résultat d'une pareille rivalité.

Concerto, *s. m.* Mot italien francisé qui signifie un morceau de musique, composé pour faire briller un seul instrument que plusieurs accompagnent. Un concerto est composé d'un allégro, d'un adagio ou andante, et pour dernier morceau, d'un presto ou rondeau. Dans un concerto, il y a des ritournelles ou *tutti*, qui précèdent et suivent les *solos*, et qui donnent à l'instrument principal le temps de se reposer. Je ne dirai rien de ce qu'il faut pour la perfection d'un concerto, crainte que le public ne me reproche de donner de bons avis aux autres, et de n'en pas faire usage moi-même. Au reste, comme j'ai mis au jour une œuvre de mes concertos, ç'a été à ce même public à juger s'ils étoient dignes de lui être offerts.

Concordant ou Baryton. *s. m.* Celle des parties de la musique qui tient le milieu entre la taille et la basse. En Italie ce genre de voix se nomme *Tenor*. C'est la voix la plus ordinaire.

Concours. *s. m.* Assemblée de musiciens et connaisseurs autorisés, où l'on décerne un prix à l'auteur du morceau

jugé le meilleur. Je me ressouviens qu'il y a vingt ans Sr Giroust, (actuellement Sur-Intendant de la musique du Roi et de la Chapelle,) envoya au concours de Paris deux excellens Motets, d'un genre et d'une facture diamètralement opposés l'un à l'autre. Les Musiciens nommés pour examiner les ouvrages envoyés au Concours, s'arrêtèrent sur ces deux Motets, dans lesquels ils trouvèrent de si grandes beautés, que ne voulant pas couronner l'un au détriment de l'autre, ils formèrent un sécond prix pour completter les lauriers. Mais quel fut leur étonnement, quand ils sçurent que ces deux productions étoient du même maitre! enfin, le triomphe de l'Abbé Giroust fut complet et sans exemple; et s'est toujours soutenu à Versailles, où il engage à être dévot, par la bonne musique qu'il fait exécuter à la Chapelle; et ce n'est pas vouloir déprimer le talent des autres Compositeurs, que de donner la palme au Sr Giroust; car, dans ce genre, elle lui appartient.

Au reste, il n'y a plus de Concours à Paris. On appelle aussi *Concours* le

choix de maître de Musique, d'Organiste, de Chanteur, qu'on élit dans une Eglise.

CONNEXE. *adj.* Terme de Plain-Chant.

CONSONNANCE. *s. f.* Rapport d'un corps sonore à un autre. Je détaillerai le mot *Consonnance* à l'art. HARMONIE.

CONSONNANT. *adj.* (*Voyez* HARMONIE.)

CONTRA. *s. m.* (*Voyez* HAUTE-CONTRE.)

CONTRAINT. *adj.* Ce mot s'applique à l'harmonie ou au chant, quand par la nature du dessein, on s'est assujetti à une loi d'uniformité.

CONTRASTE. *s. m.* Opposition de caractères. Le changement de mouvement se nomme aussi *Contraste.* Il ne faut pas employer trop souvent ces moyens. Le *Contraste* en musique est intéressant quand il n'est pas prodigué. Ainsi les Compositeurs n'ont pas raison de croire que les Tableaux et les Contrastes annoncent le *génie.* J'en dirai quelque chose à article MUSIQUE.

CONTRE-DANSE. Air de danse à deux tems. La Contre-danse doit toujours commencer en *levant*, et être d'un chant facile.

Le nommé *Vincent* en a composé de très-agréables.

CONTRE-FUGUE, ou FUGUE RENVERSÉE, *s. f.* Sorte de Fugue dont la marche est contraire à celle d'une autre Fugue qu'on a établie auparavant dans le même morceau; ainsi, quand la Fugue s'est fait entendre en montant de la tonique à la dominante, ou de la dominante à la tonique, la *Contre-fugue* doit se faire entendre, en descendant de la dominante à la tonique, ou de la tonique à la dominante.

CONTRE-POINT. *s. m.* Partie ajoutée à un sujet donné. Le Contre-Point n'est en usage qu'à l'Eglise; heureusement.

CONTRE-SENS. *s. m.* Défaut d'entente du sujet. (*Voyez* MUSIQUE.)

COPISTE. *s. m.* Celui qui fait profession de copier de la musique. Pour être bon Copiste, il ne suffit pas de rendre servilement ce qu'on voit écrit; il ne faut rien y ajouter; mais il ne faut pas non plus copier les fautes grossières. Un bon Copiste n'est pas aisé à trouver; puisqu'il faut lui supposer

beaucoup de connoissances en musique.

Un bon Copiste de *Partition* est rare, car il doit *caser* scrupuleusement la valeur des parties qui composent la colonne. J'entends par *colonne* tous les accompagnements qui suivent le chant principal. Il doit encore faciliter au lecteur l'exécution de la Partition, en détaillant les phrases musicales, et en lui indiquant les endroits où les accompagnements doivent être serviles, et les endroits où ils doivent faire *corps*, etc. etc. Au reste, que les Copistes consultent à ce sujet l'article où J. J. Rousseau en parle. Que pourrois-je dire, non pas de mieux, mais aussi bien !

CORDE. *s. f.* Espèce de fil, composé de différentes matières; telles que le boyau, le fer, etc. Lorsque les chevilles d'un instrument resserrent et tendent les cordes, elles rendent le son de ces mêmes cordes plus aigu que si elles étoient lâches.

On appelle aussi *Corde* l'étendue décidée de la voix humaine, et l'on dit : cet homme a deux, trois, quatre



belles *Cordes*, pour dire que ce différent nombre de sons est égal en beauté, en résonnance; ainsi, cette expression est très-énergique.

Coryphée. *s. m.* Celui qui conduisoit les chœurs des Spectacles Grecs. Aujourd'hui on nomme *Coryphée* celui qui récite, seul, un ou plusieurs couplets dans un Opéra. Ordinairement c'est un homme des chœurs qu'on *lâche* à cet effet.

Coulé. *Participe pris substantivement.* Ce terme désigne la transition facile et imperceptible d'un son à un autre. C'est l'opposé de *détacher* ou *détaché*.

Couper. *v. n.* C'est ne pas soutenir la valeur d'une note, et cependant ne pas altérer la mesure. A à bien dire, c'est ne marquer que le premier tems d'une note longue.

Couplet. *s. m.* Nom qu'on donne aux Vaudevilles et autres Chansons. Le défaut des Couplets, c'est que chaque *Strophe* étant composée du même nombre de vers, on y adapte toujours le même air, sans avoir égard aux longues et aux brèves qui différencient

ces couplets; ainsi, il est bien rare que plusieurs Couplets puissent être chantés sur le même air.

Couronne. *s. f.* Espèce de *C.* renversé, avec un point dans le milieu. C'est le signe qui indique le point d'Orgue. Alors les accompagnemens se taisent, et le mouvement est suspendu.

Crier. *v. n.* C'est forcer la voix, et prendre le bruit pour de l'énergie et de l'expression.

Croche, *s. f.* Note de musique qui ne vaut que la huitième partie d'une *ronde*. On a donné à cette note le nom de croche, à cause de l'espèce de crochet qui la distingue.

Crochet, *s. m.* Abbréviation qui évite au compositeur ou au copiste le soin de marquer toutes les croches, doubles-croches, etc. qui doivent remplir la mesure. Ainsi, au lieu de marquer huit croches qui portent la même harmonie, je mettrai une ronde et un crochet au-dessous.

Croque-note, *s. m.* Nom dérisoire qu'on donne à certains Musiciens qui ne savent que déchiffrer servilement

la note. Ces pauvres êtres n'inspirent que de la commisération et de la pitié. Que pourroit-on exiger d'eux ? La méthode habituelle, et le besoin de vivre ; tout cela ôte à l'individu l'énergie dont il eût été susceptible dans une autre position sociale. On a beau dire, ce sont les circonstances où se trouve l'homme qui le déterminent au bien ou au mal : or, ce bien ou ce mal donne une secousse au caractère, et déploie, pour ainsi dire, la *tendance* de ces individus.

Ainsi, ce qu'on nomme *croque-notes* étant dans une position obscure, ne peut pas déployer des talents. Ce sont des manœuvres qui ne font que préparer le plâtre. On auroit donc tort d'exiger d'eux les desseins et l'ordre dont le génie d'un habile Architecte est susceptible. Un *croque-note* n'est donc qu'un Musicien à l'heure ou à la toise.

D.

D. Cette lettre signifie *dolce* doux, non-seulement comme opposé à fort, mais encore à *rude*.

D. C. *da capo*. Ces deux mots signifient *reprenez* au commencement, ou bien *al segno*, au signe.

DÉBIT, *s. m.* Manière de réciter.

DÉBITER, *v. a. pris dans un sens neutre.* On ne doit débiter que le récitatif : tout morceau mesuré n'est pas susceptible de ce qu'on appelle débit : car le débit n'étant autre chose que la manière volontaire de hâter ou de ralentir à son gré le mouvement de la parole *chantée*, il est donc incompatible avec l'air dont le mouvement doit être égal et jamais altéré, par quelque motif que ce soit.

DÉCLAMATION, *s. f.* C'est, en musique comme autrement, l'art de rendre par les inflexions et le nombre de la mélodie, l'accent grammatical et l'accent oratoire. (*Voy.* ACCENT, RÉCITATIF).

Démancher, *v. n.* C'est monter la main qui tient le manche, pour parvenir aux sons aigus.

Demi-jeu ou *à demi-jeu*. Manière d'indiquer le dégré de son qui est l'intermédiaire de *fort* à foible, ou *doux*.

Demi-mesure, *s. f.* Espace de temps, ou, pour mieux dire, signe qui doit marquer la durée de la moitié d'une mesure. On ne marque la *demi-pause* que dans la mesure à quatre temps; mais dans la mesure à trois temps, on marque la moitié de la mesure par un *soupir* et un *demi-soupir*.

Demi-pause, *s. f.* (*Voy. l'art. précédent*).

Demi-soupir. Caractère de musique qui marque la durée du silence que doit avoir une *croche*.

Demi-ton ou *semi-ton*. Intervalle valant la moitié d'un *ton*.

Dessein, *s. m.* C'est établir le plan d'un sujet qu'on se propose de suivre exactement. C'est la distribution bien entendue de tout ce qui doit concourir à la bonté d'un ouvrage, etc.

Dessiner, *v. a.* (*Voyez* Dessein).

Dessus, *s. m.* La partie la plus aigue de la musique. Dans la musique vocale, le dessus s'exécute par des femmes, des enfants, des *castrati*.

Détaché, *participe, pris substantivement.* C'est l'opposé de *coulé*; c'est, sans altérer la mesure, ne pas marquer en entier la valeur de la *note*.

Détonner, *v. n.* Sortir de l'intonation, chanter ou jouer faux.

Diacoustique, *s. f.* C'est la recherche des propriétés du son réfracté en passant à travers différents milieux. Ce mot est dérivé du grec, et signifie, *j'entends par le moyen de*, *etc.*

Dialogue, *s. m.* Composition à deux voix ou à deux instruments, qui se répondent tour-à-tour. Les Organistes appellent ainsi des traits d'imitation d'un clavier et d'une main à l'autre.

Diapason, *s. m.* Etendue de la voix. Et l'on dit qu'un chanteur a excédé les *possibles* de son Diapason, pour marquer le tort qu'il a eu de forcer sa voix.

Diapason, *s. m.* Sorte de flageolet qui marque l'*a-mi-la*.

Diatonique, *adj.* Procédé de *tons* et *semi-tons*. (*Voyez cet article dans le Dictionnaire de Rousseau*).

Dièse, *s. m.* Caractère de musique qui hausse la note qu'il précède d'un *semi-ton*.

Dièser, *v. a.* C'est armer la clef de Dièses.

Discordant, *adj.* Intonation fausse et vicieuse, dont les rapports ne s'accordent pas.

Dissonnance, *s. f.* Accord désagréable à l'oreille. (*Voyez* Harmonie).

Divertissement, *s. m.* On nomme ainsi des fêtes, des ballets qui coupent l'intérêt d'un Opéra (*Voyez* Opéra).

Doigter, *v. n.* C'est faciliter et simplifier les moyens que doit employer un Exécutant, pour rendre un morceau instrumental : ce qui demande de la part du Compositeur des connoissances *pratiques* de l'instrument pour lequel il travaille : car, un trait peut être très-difficile sans être brillant. Au contraire, si les traits d'exécution doivent être jamais permis, c'est quand ils

ils sont faciles à rendre et faciles à entendre; et que l'auditoire peut dire : « *j'en ferois autant* ».

Dominante, *s. f.* C'est la quinte ou cinquième note.

Double, *s. m.* Chanteur en sous-ordre, qui ne paroît que lorsque les principaux acteurs ne veulent plus jouer un *rôle*. Il seroit à desirer qu'on exerçât davantage les *doubles* : car, ce seroit non-seulement le moyen de perfectionner leurs dispositions, mais encore de diminuer la morgue capricieuse des premiers acteurs qui, se trouvant seuls capables, font la loi au public. D'ailleurs, ce seroit un moyen de diversité, si utile aux hommes ; et bientôt d'émulation pour tous les subalternes, qui aujourd'hui ne croient pas devoir tant se perfectionner pour rester ignorés !

Double-Croche, *s. f.* Moitié d'une Croche.

Double-emploi, *s. f.* Accord qu'on peut employer de deux manières.

Doux, *adj.* pris adverbialement. Ce mot est opposé à fort.

Dramatique, *adj.* On donne cette épithete à la musique imitative, telle que celle des Opéra, qu'on nomme aussi lyrique (*Voyez* Opéra).

Duo, *s. m.* Musique à deux parties: c'est un dialogue chanté ou joué.

Dur, *adj.* On nomme ainsi les accords composés de dissonnances majeures, tels que le triton, la quinte superflue, etc. Mais ces accords bien ménagés ne font que rendre l'harmonie plus variée: comme le clair-obscur d'un tableau fait valoir le coloris et l'ensemble. *Dur* se dit aussi d'un son rauque et mal ménagé.



E.

E si mi, ou simplement *mi*. Troisième note de la gamme d'*ut*.

Échelle, *s. f.* C'est la succession de plusieurs notes, quand le procédé est diatonique.

Effet, *s. m.* Résultat des moyens qu'on a employés. Je parlerai plus au long des effets à l'article *Harmonie*, et à celui *Opéra*.

Élévation, *s. f.* Mouvement du pied ou de la main, qui marque le temps levé de la mesure; les anciens avoient une méthode opposée: car, ils annonçoient le temps *frappé* en levant la main.

Ensemble, *adv. souvent pris substantivement*. C'est l'union parfaite de tous les instruments. Or, rien n'est plus rare que l'ensemble des parties concertantes; 1°. parce que l'Orchestre n'est pas toujours bien placé, bien distribué; 2°. parce qu'il est presqu'impossible de supposer dans un grand nom-

bre de Musiciens une organisation qui soit *une*; 3°. parce qu'il faudroit répéter cent fois un morceau d'effet, pour que l'Orchestre pût en bien saisir l'esprit. Et enfin, parce que la vibration des différents instuments et corps sonores qui composent un Orchestre, n'étant pas et ne pouvant pas être la même, il s'ensuit de-là plus de bruit que d'effet. Au reste, *voyez l'article* HARMONIE.

ENTONNER, *v. a.* C'est décider l'intonation d'une note. A l'Eglise, ce mot signifie commencer un pseaume, une antienne, etc.

ENTR'ACTE, *s. m.* Espace d'un acte à un autre. On nomme aussi *entr'acte* un divertissement qui se donne pendant l'intervalle d'un acte à un autre : et cela est mal nommé et mal inventé. Car, si l'entr'acte est analogue, et fait partie du sujet, il ne peut que l'affoiblir, ne faisant que répéter foiblement ce qui aura déjà été dit. Et si, au contraire, cet entr'acte n'a pas de rapport avec le sujet, il est nuisible à l'intérêt de la pièce, en ce qu'il fait oublier ce qu'on a déjà vu. Ainsi, soit en

faisant partie ou non de la chose, un divertissement pendant un entr'acte est une chose ridicule. Il peut être à propos quelquefois de donner quelques divertissements au milieu d'un Opéra : mais ce doit toujours être en présence des personnages de la Pièce. Quand ils s'en vont de dessus la scène, il faut que tout se taise; quand la Pièce est finie, à la bonne heure, dansez, chantez, etc.; mais ne cherchez jamais à distraire le Spectateur, en lui donnant des *gambades* pour de l'intérêt.

Je sais bien qu'à Paris tout est bien, pourvu que les yeux soient satisfaits; mais il n'en est pas moins vrai que le bon goût y souffre, et qu'insensiblement, à force de vouloir accumuler les plaisirs, sans ordre et sans entente, notre nation se trouveroit *blasée*; car, il en est de nos goûts comme de la manière de planter et semer les végétaux : quand ils sont accumulés, ils se nuisent mutuellement et périssent misérablement.

ENTRÉE, *s. f.* On nomme ainsi l'introduction, l'annonce d'un ballet. Ce

terme s'emploie aussi pour désigner le moment où chaque partie se fait entendre.

Épitalame, *s. m.* Chant nuptial que les anciens récitoient aux nouveaux mariés. Aujourd'hui ce genre n'est plus d'usage, et l'on ne croit pas devoir chanter au nez d'un mari.

Eptacorde, *s. m.* Lyre à sept cordes qu'on attribuoit à Mercure.

Espace, *s. m.* En Musique, on nomme ainsi un intervalle blanc, ou distance, qui se trouve dans la portée entre une ligne et celle qui la suit immédiatement, au-dessus ou au-dessous. Il y a quatre *espaces* entre cinq lignes : et il y en a encore deux, l'un au-dessus de la portée, et l'autre au-dessous.

Étendue, *s. f.* Effet de la résonance des corps sonores. En Musique, on nomme *étendue* la possibilité qu'une voix ou un instrument a de produire des sons. Les voix les plus étendues ne vont guères au-delà de deux octaves, d'un son plein et égal.

Exacorde, *s. m.* Instrument à six cordes.

Exécutant, *participe, pris substantivement*. Musicien qui exécute un morceau.

Exécuter, *v. n.* C'est rendre correctement ce qui est écrit.

Exécution, *s. f.* Disposition, facilité à exécuter un morceau de Musique. Cet article, à mon avis, n'a pas été exactement traité par l'immortel Rousseau. Car, par *exécution*, on n'entend pas habileté à lire à livre ouvert ; mais connoissance parfaite et bien exercée de l'instrument. En effet, on ne dit pas qu'un chanteur a une *belle exécution*. Encore une fois, cette dénomination n'est adaptée qu'aux Joueurs d'instruments, qui, souvent, n'ont qu'une grande volubilité de mouvements.

A l'égard de l'exécution d'un Orchestre, on nomme cela *ensemble*, et cet *ensemble* ne vient que d'une grande obéissance envers le conducteur de l'Orchestre : sans quoi, ce ne sont plus que des chevaux attelés par derrière et par devant.

Expression, *s. f.* Moyen de rendre le sentiment qu'on éprouve. L'expression

en musique ne consiste pas à *maniérer* son chant, ni à le surcharger d'agréments; mais, au contraire, à ne déployer qu'une simplicité franche et intelligible. Les *doux* et les *forts* n'influent que sur le volume du son, et non pas sur l'expression d'un morceau. A Paris, on croit bonnement qu'un chanteur, qui crie bien fort, veut peindre la colère ou le courage; et qu'il exprime la tendresse quand il chante doux. Je ne crois pas avoir besoin de relever cette erreur. Je dirai seulement que l'*expression* et ce qu'on appelle *goût*, ne sont pas même chose. La première vient de l'ame; et la seconde de l'art et de la méthode : ainsi, il n'y a pas de règles pour l'*expression* : car, chacun *rend* comme il éprouve. Il en est de l'expression comme du génie, qu'on n'acquiert pas : et du goût comme de la mode, qu'il est facile de suivre. L'esprit appartient à l'homme qui en est doué; et l'art n'est qu'un emprunt qu'on n'acquitte jamais; car, il est impossible de recueillir quand on n'a pas semé.

EXTENSION, *s. f.* Aristoxène nommoit

ainsi une des quatre parties de la mélopée, qui consiste à soutenir long-temps certains sons, et au-delà même de leur quantité grammaticale. Mais communément, on entend par *extension* la difficulté du méchanisme, et la distance d'un son à l'autre. Ainsi, on dit que l'intervalle d'une dixième est une extension; cependant on se sert plus ordinairement de ce mot pour désigner les intervalles que les instruments ont à parcourir : et l'on dit « *ce Concerto de violon, de clavecin est très-difficile à cause des extensions dont il est rempli*, etc. ».



F.

F, ut fa, ou simplement *fa*. Quatrième note de la gamme diatonique d'*ut*.

FACE, *s. f.* On nomme ainsi la position d'un accord : ainsi, un accord peut avoir autant de faces qu'il y a de notes qui le composent. Par exemple, l'accord parfait d'*ut* a trois notes, qui sont, *ut*, *mi*, *sol* : donc il peut avoir trois faces. La première, comme nous venons de dire, *ut*, *mi*, *sol*. La seconde *mi*, *sol*, *ut*, et la troisième *sol*, *ut*, *mi*, c'est-à-dire, en substituant la seconde note à la première, et la troisième à la seconde. Ainsi, c'est donc très-mal à propos que les compositeurs appellent *renversement*, ce qu'ils doivent nommer *déplacement successif*. Les accords dissonnants ou de septième, ont ordinairement quatre notes, et par conséquent quatre *faces*.

FACTEUR, *s. m.* Ouvrier qui travaille à des clavecins ou à des orgues.

FANFARE, *s. f.* Sorte d'air militaire,

exécuté ordinairement par des trompettes et des tymbales. Dans son Dictionnaire, Rousseau dit, « que durant » les dernières guerres, les paysans de » Bohême, d'Autriche et de Bavière, » tous Musiciens *nés*, ne pouvant pas » croire que des troupes réglées eus» sent des instruments si faux et si » détestables, prirent tous ces vieux » corps pour de nouvelles levées, » qu'ils commencèrent à mépriser : et » l'on ne sauroit dire à combien de » braves gens les tons faux ont coûté » la vie. Tant il est vrai que, dans l'ap» pareil de la guerre, il ne faut rien » négliger de ce qui frappe les *sens*! ».

En effet, ce fut par un bruit, ou pour mieux dire, une musique militaire que *Tirthée* excita les Grecs aux combats. Il avoit l'art d'émouvoir leurs sens, cet empire puissant qui nous domine ! Il savoit que le même moyen qui rend l'homme obscur et énervé, peut l'illustrer, quand il le guide à propos. Oui, tout est bien : les passions même. Ce n'est que le mauvais emploi des forces et des *possibles* qui avilit l'homme. Il est vrai que l'homme de génie passe souvent pour un fou.



Mais aux yeux de qui ? des imbécilles.

FANTAISIE. *s. f.* Pièce de musique faite *in-promptu*, et qui diffère du *Caprice* en ce que ce dernier n'est souvent que le produit incohérent d'un génie échauffé, au lieu qu'une fantaisie est un morceau suivi et mesuré que l'on compose à l'instant, sans l'écrire.

FAUCET. (*Voyez* FAUSSET).

FAUSSE-QUINTE. *s. f.* Intervalle dissonnant.

FAUSSET. *s. m.* Genre de voix qui n'est pas naturel : car, au lieu de chanter du gosier, on a, pour ainsi dire, l'air de chanter du toupet. Cette méthode de chanter le fausset nous vient encore d'Italie.

FAUX. *adj.* et *adv.* Mot opposé à *juste*. Chanter faux, c'est ne pas proportionner le degré que les intervalles ont entr'eux. Il n'y a pas de voix fausses, mais bien des oreilles. En effet, la voix n'est autre chose que la modification des sons, et cette modification que le résultat de l'intention du chanteur. Or, l'oreille seule est fausse, qui ne compare pas bien les sons, et non

pas la voix. Ainsi, toutes les voix sont justes, quoiqu'elles ne soient pas toutes également étendues et belles. Mais, encore une fois, toutes les oreilles ne le sont pas.

FAUX-BOURDON. *s. m.* Musique qu'on ne chante plus que dans les églises. Le faux-bourdon est simple et sans mesure marquée ; et les notes sont presque toujours syllabiques.

FEINTE. *s. f.* Altération d'une note ou d'un intervalle, par un dièse ou un bémol.

FÊTE. *s. f.* Divertissement de chant et de danse qu'on introduit dans un acte d'Opéra, et qui interrompt ou suspend toujours l'action. Rousseau dit que ces fêtes ne sont amusantes, qu'autant que l'Opéra même est ennuyeux : dans un drame intéressant et bien conduit, il seroit impossible de les supporter. La différence d'une fête à un divertissement, c'est que la fête s'applique plus particulièrement aux tragédies, et le divertissement aux ballets simples.

FILER. *v. n.* Filer un son, c'est ménager sa voix, ensorte qu'on puisse prolon-

ger long-temps le son, sans reprendre haleine. Il n'y a qu'une manière de filer un son (quoi qu'en dise mon maître Rousseau) : c'est, si j'ose me servir de l'expression, décrire avec la voix un *demi-cercle*. Le son doit d'abord être assez doux, pour que l'augmentation et le *crescendo* soient sensibles : ensuite il retombe au degré de force d'où il étoit parti. Ainsi, filer un *son*, c'est l'enfler : et soutenir un *son*, c'est conserver le même degré de force et de volume, de manière que le timbre vibre toujours également. La méthode françoise a adopté les *sons filés*, et l'italienne les sons *soutenus*.

Fin ou Fine. *s. f.* Ce mot marque la terminaison d'un morceau.

Finale. *s. f.* Note principale ou tonique par où on doit finir un morceau de musique. Les Italiens appellent aussi *finale* un morceau chanté par plusieurs interlocuteurs, morceau qui ordinairement termine une scène ou un acte. En 1777, quand les *bouffon italiens* sont revenus en France, on a applaudi très-justement plusieurs de leurs *finales*, qui étoient en *quinque*, *sextuor* ou *sep-*

tuor. Mais, quoiqu'on ait reconnu le mérite de leurs *finales*, il n'en est pas moins vrai que nos plus agréables Compositeurs françois ont échoué, en voulant imiter les italiens dans ce genre. De ce nombre a été le charmant et spirituel Grétry, qui s'est un peu *blousé* dans un morceau de ce genre qu'il a introduit dans son opéra-comique des événements imprévus : *il faut parler*, etc. En effet, c'est plutôt du galimathias que des contrastes et de l'expression. Car les Italiens ont beau faire chanter leurs *finales* par six ou sept personnes, il y règne néanmoins une clarté et une précision que nous ne pouvons pas espérer d'atteindre. Au reste, il ne faut pas être la dupe de ces six ou sept parties : car, dans la musique italienne, il n'y a presque jamais que *trio*, chanté, à la vérité, par plusieurs individus dont le genre de voix est différent. Les gens qui n'ont pas de connoissance en musique, croyent qu'un morceau chanté par quatre personnes est un *quatuor*, ils ne savent pas que cent personnes peuvent ne chanter qu'un *trio*, et que les octaves en haut et en bas ne compliquent pas

l'harmonie. Ainsi, une finale est un morceau où les actions qui sont sur la scène à la fin du dernier acte, se réunissent en chœur. (*Voyez* Chœur ou plûtôt Harmonie).

Flatté. *s. m.* Ancien terme qui désignoit un prétendu agrément du chant françois. C'étoit un ridicule usage dont les François ont eu honte d'avoir admis la pauvreté.

Foible. *adj.* Temps foible (*Voyez* Temps).

Fondamental. *adj.* Son qui sert de fondement à l'accord. (*Voyez* Accord ou Harmonie).

Fort. *adv.* Nom opposé à doux. Ce mot est d'un grand secours aux Musiciens françois.

Fort. *adj.* Temps fort. (*Voyez* Temps).

Forte-piano. *s. m.* On nomme ainsi l'art d'adoucir ou de renforcer les sons.

Forte-piano. *s. m.* C'est un instrument à touches, semblable à peu près au clavecin, mais qui lui est supérieur, en ce qu'il marque les *forte* et les *piano* que le clavecin ne peut pas rendre.

Fragment. *s. m.* On emploie ce mot plus ordinairement

ordinairement au pluriel qu'au singulier. Des fragments sont des actes d'Opéra qui n'ont aucun rapport les uns aux autres, et qui cependant complettent la durée que doit avoir le spectacle. J. J. Rousseau a eu bien raison de condamner la méthode ancienne de donner des fragments. Car trois, quatre ou cinq actes, qui n'ont aucuns rapports entr'eux, doivent nécessairement révolter le spectateur délicat. En effet, si les règles du bon goût ont prescrit l'unité d'intérêt; ces fragments, dont la conduite est, pour ainsi dire, décousue, doivent être bannis. L'unité d'intérêt est plus essentielle qu'on ne pense; car il en est de cela comme de tous les objets qui nous attachent : s'ils sont multipliés, l'effet est moindre. Je réserve à l'article Opéra, mes observations détaillées, relativement à ce sujet.

Frappé. *adj.* pris substantivement. C'est le temps où la main ou le pied frappe pour marquer la mesure. Les François ne frappent ordinairement qu'au premier temps de la mesure, et marquent



par des gestes les autres temps. Au contraire, les Italiens marquent toujours les deux premiers temps des mesures à trois et à quatre; et cela, en frappant ces deux temps. Au reste, quiconque sent bien la mesure, n'a pas besoin de bâton pour la suivre exactement. Un mouvement *donné* est aussitôt senti par un Musicien *né*. Delà on voit que les Musiciens françois ont besoin d'être guidés par un *Bâton*.

Fredon, *s. m.* Vieux mot qui signifie un passage rapide et presque toujours diatonique de plusieurs notes sur la même syllabe; c'est une espèce de roulade qui est moins longue et moins consacrée.

Frédonner, *v. n.* Faire des frédons. Vieux mot, qu'on n'emploie qu'en dérision.

Fugue, *s. f.* Morceau de musique à plusieurs parties, qui poursuivent alternativement le même sujet. La fugue est un morceau d'étude: mais jamais elle ne prouvera autre chose, sinon que son auteur est un bon harmoniste.

Dans les chœurs et dans la musique d'église, on fait grand cas de la fugue; mais ceux qui en font grand cas, ce sont de savants théoriciens, et non pas de simples élèves de la nature. A coup sûr, ces gens-là doivent faire peu de cas de la belle mélodie.



G.

G-RE-SOL, ou simplement SOL. Cinquième son ou note de la gamme diatonique d'*Ut*.

GAMME, *s. f.* C'est une échelle composée de huit sons ou *notes*; autrement, c'est la progression diatonique d'un *son* à son octave.

GAVOTTE, *s. f.* Air de danse à deux temps, coupé par deux reprises, dont chacune commence avec le second temps, et finit sur le premier.

GÉNIE, *s. m.* Don de la nature, dont peu de Compositeurs sont gratifiés. Je dirai, à ce sujet, ce que je pense. (*Voyez* les articles MÉLODIE et OPÉRA.

GENRE, *s. m.* Expression caractérisée, qui distingue l'organisation de chaque individu. Le *genre* ne s'acquiert pas. A bien dire, il en est du *genre*, en musique, comme du coloris, en peinture. On ne peut pas établir de règles pour l'un ni pour l'autre.

GIGUE, *s. f.* Air à *trois huit*, d'un mouvement vif.

GOUT, *s. m.* Présent de la nature, que l'art ne peut pas suppléer. C'est donc une erreur de croire qu'un maître puisse donner des leçons de goût. Autant vaudroit exiger qu'un Ecuyer changeât l'encolure du cheval qu'il fait manœuvrer. L'art peut bien adoucir une voix aigre, ménager adroitement les intonations, marquer suffisamment la prononciation, etc. etc. mais je trouve toujours ridicule qu'un pauvre diable de maître à chanter exige qu'une jeune et aimable écolière exprime un morceau, à sa manière *à lui*. Que ce maître lui enseigne à suivre scrupuleusement la mesure, à bien prononcer, à porter les sons sans efforts, etc. à la bonne heure : mais, encore une fois, vouloir trouver un maître de goût, c'est croire que l'esprit se transmet; c'est vouloir changer sa constitution primitive; c'est moins cultiver la portion de goût qu'on a reçu de la nature, que substituer de froids agréments à de la véritable chaleur. Chacun a son organisation, il faut donc s'y conformer; et il seroit très-déplacé de faire chanter un air de la même manière à une blonde aux yeux languissants, qu'à une brune piquante.

La joie et la douleur sont exprimées différemment par les êtres qui en éprouvent les effets. L'art s'acquiert, mais le goût et l'expression ne s'acquièrent jamais. Ainsi, un maître de *goût* est un charlatan, qui profite de la foiblesse des ignorants : et tous ces mots, *restez-là*, *enflez le son*, *légèrement*, *mettez de l'ame*, etc. sont autant de manières de débiter de *l'orviétan*.

Grave, *adj.* opposé à aigu.

Gravé. Gravement. Ce mot, dérivé de l'italien, signifie *mouvement* lent et plus posé que l'*adagio*. *Adv.* quelquefois *substantif*.

Gravité, *s. f.* Modification du son, considéré comme grave ou bas, par rapport à d'autres sons appellés *hauts* ou *aigus*.

Guidon, *s. m.* Petit signe qu'on met à la fin d'une ligne, pour indiquer la position ou la ligne sur laquelle doit être la note qui suit.



H.

Harmonie, *s. f.* En musique, on nomme ainsi plusieurs notes ou sons qui se font entendre en même temps ; et je crois qu'on a tort : car, dans l'ordre de la nature, l'harmonie n'est-elle pas un concours, un ensemble parfait ? Or l'harmonie musicale étant remplie de dissonnances, me paroît contre-naturelle. La résonnance des corps sonores ne produit que des accords majeurs : cela est incontestable. Les Grecs nommoient *harmonie* la consonnance de l'octave, ce qu'ils appelloient *antiphonie*. Ils avoient raison de croire que la véritable et seule Musique est celle où les sons se succèdent, et non pas où plusieurs sons, pour ainsi dire, *plaqués*, se font entendre à la fois. En effet, de tous les sons appréciables celui de la voix n'est-il pas le plus naturel et le plus pur ? Or, la voix ne produit que des sons successifs et non pas d'accords : ainsi, la mélodie seule

est dans la nature, et non pas ce qu'on appelle *harmonie musicale.*

La Musique est l'expression des sensations dont nous sommes affectés; nous n'éprouvons à la fois qu'une sorte de sensation, c'est-à-dire, que nos sensations se succèdent; car on n'est pas triste et joyeux en même-temps. La Musique étant décidément l'expression de ces mêmes sensations, elle doit donc se restreindre à l'unité de moyens, puisqu'il n'y a qu'*unité* d'intérêt. La Musique est un langage : donc il faut écouter celui qui parle, et ne pas l'interrompre : donc un assemblage d'instruments qui jouent à la fois, n'est autre chose qu'un bruit confus et non pas un concert, *concentus*. Quand je dis *à la fois*, j'entends qui exécutent des accords, et non pas l'unisson ou l'octave; (résonnance délicieuse et qui exige l'accord le plus parfait entre les exécutants).

Pour prouver encore que cette réunion d'accords et ce placage de sons ne sont pas dans la nature, faites entendre votre musique à de simples paysans, sans art et sans connoissance.

Ils en seront effrayés et étourdis; mais après tout le bruit de vos orchestres, faites chanter un morceau simple et mélodieux, sans accompagnements; c'est alors que l'empire puissant de l'émotion agira sur ces êtres que vous trouviez grossiers, parce qu'ils n'admiroient pas tous les efforts dont vos sens *émoussés* ont besoin pour être *frappés* et non pas *touchés*. Votre harmonie est une saveur rude qui répugne au goût simple et délicat de l'homme de la nature. Chez vous, frapper *fort* vaut mieux que frapper *juste*. Vous croyez que beaucoup de moyens produisent beaucoup d'effets.

Voulez-vous atteindre en tout la perfection ? Consultez la nature. En poësie, en musique et en peinture, le plus simple est le meilleur; et il en est des ornements comme de la toilette des femmes. La plus belle femme est ordinairement la moins parée : elle est belle de sa beauté; car on a beau faire, les ornements ne donnent pas de beaux yeux, de beaux cheveux, de belles dents, etc. L'art cache les défauts, mais ne fait pas naître de qualités.

Enfin, l'harmonie musicale n'est autre chose qu'une convention. Elle n'est pas dans la nature, puisqu'il est vrai que la Musique est l'expression d'un sentiment, et qu'un sentiment seul, ne peut pas être rendu par une multitude de moyens, tels que ceux qu'emploie l'harmonie musicale; encore une fois, la musique étant un langage, vingt instruments qui exécutent en concert, ressemblent à vingt personnes qui parlent à la fois : la parité est exacte.

Harmonieux, *adj.* Effet de ce qu'on nomme *harmonie* musicale.

Harmonique, *s. des deux genres.* Du masculin quand on sous-entend *son*, et du féminin, quand on sous-entend le mot *Corde.* (*Voy.* Sons Harmoniques).

Harmoniques, *adj.* On nomme ainsi les divisions de l'harmonie.

Harmoniste, *s. m.* On appelle ainsi un Musicien qui est savant en *harmonie.* Pour l'ordinaire on ne nomme *harmonistes* que ceux qui donnent tout aux effets brillants, ou, pour mieux dire, *bruyants.* Alors ces Musiciens ne sont pas Compositeurs, puisqu'ils ne font qu'employer des placages d'accords, au lieu de faire parler la mélodie, qui vraiment est la seule musique. (*Voyez* Mélodie *et* Opéra).

Harmonomètre, *s. m.* Instrument propre à mesurer les rapports harmoniques.

Harpalise, *s. f.* Chanson des anciennes Filles Grecques.

Haut, *adj.* Synonyme d'aigu, par conséquent opposé à *grave* ou *bas.* *Haut* signifie aussi *fort*, et l'on dit *chanter plus haut*, c'est-à-dire, plus fort. *Haut* est encore l'épithète qui distingue le diapason de la voix. Comme on dit, *Haute-contre, Haute-taille, Haut-dessus.* (Voyez *les articles suivants*).

Haut-dessus, *s. m.* partie supérieure qui doit toujours chanter. Car s'il faut se résoudre à introduire des accords dans la musique, la partie inférieure

doit donc ne faire qu'accompagner; et il seroit ridicule d'entendre des sons aigus accompagner des sons graves.

HAUT-DESSUS, *s. m.* Signifie aussi un genre de voix plus aigue.

HAUTE-CONTRE, *altus* ou *contra*, *s. f.* Voix d'homme opposée à basse-contre en ce qu'elle n'a que des sons aigus, et qu'au contraire la basse-contre n'a que des sons graves. La haute-contre est une voix factice, elle n'est pas dans la nature : la véritable voix de l'homme, c'est la taille, basse et haute. Mais la haute-contre a toujours de l'aigreur, et rarement de la justesse.

HAUTE-TAILLE, *s. f.* autrement dit *tenor*. Taille dont les sons sont plus aigus que ceux de la basse-taille, et dont l'étendue va plus haut.

HÉMI, *s. m.* Mot grec, fort usité en musique. Il signifie *demi* ou *moitié*. (*Voyez* SEMI).

HOMOPHONIE, *s. f.* Les Grecs nommoient ainsi l'unisson, par opposition

à l'antiphonie, autrement dite musique toujours à l'octave; chose délicieuse.

HYMÉE, *s. f.* Chanson des anciens Meuniers Grecs.

HYMENÉE, *s. f.* Chanson de noces chez les anciens Grecs, autrement dite épithalame. Comme les maris ne chantent plus, il est inutile de parler de ces chansons.

HYMNE, *s. f.* Chant en l'honneur des Dieux ou des Héros.



I.

IALÈME, *s. m.* Chant funèbre en usage chez les Grecs, comme *le manéros* chez les Egyptiens.

JEU, *s. m.* L'action de jouer d'un instrument. (*Voyez* JOUER).

IMITATION, *s. f.* Ce mot me paroît vuide de sens, en musique. Quoi qu'en ait dit l'illustre Rousseau, la musique ne peut pas peindre tous les incidents d'une pièce de théâtre. Le Compositeur qui essayeroit de le faire, ressembleroit, (comme je l'ai écrit quelque part) *à un enfant qui voudroit ramasser tous les coquillages qui sont au bord de la mer.* Je détaillerai davantage mes raisons à ce sujet. (*Voyez l'art.* OPÉRA).

IMPROVISER, *v. n.* C'est faire et chanter in-promptu des Chansons, dont on fait subitement les paroles et la musique. Ce genre n'est qu'un Charlatanisme, qui à quelquefois réussi à certains Italiens, mais qui ne peut jamais atteindre à la perfection ; car,

donner de l'idée, de la césure, de la rime et du nombre à sa poësie ; et d'un autre côté, adapter à tout cela une musique neuve et originale, me paroît impossible sans préparations. Ces improvisateurs ressemblent assez à nos faiseurs de vers de société, qui ont toujours leurs poches pleines d'in-promptu, qu'ils ont l'art de préparer, en amenant adroitement la conversation à un sujet qui prête et qui est analogue à leurs in-promptu faits à *loisir.*

INSTRUMENT, *s. m.* Machine artificielle qui produit des sons modifiés, soit par le rétrecissement du calibre qui contient l'air, soit par la diminution de la vibration des cordes. Les instruments à vent produisent et modifient les sons par la collision, autrement dit obstacle de l'air, lequel air, enfermé dans des tuyaux, cherche à s'évaporer, ce qui produit le son plus ou moins grave ou aigu, à proportion de l'espace et de l'opposition. Le son d'un instrument à corde devient, par la même raison, plus ou moins grave, à proportion

du rétrecissement de la corde, produit par l'appui des doigts. C'est pourquoi les joueurs d'instruments à cordes ne peuvent tirer un son beau et décidé, qu'autant qu'ils le déterminent et l'assurent par l'appui du doigt, ou par un *pincé* délicat, comme procèdent les habiles joueurs de harpe. On appelle aussi quelquefois *Instrument* le genre de la voix, de l'organe, et l'on dit d'un Chanteur, *son instrument est beau : ou, il a beaucoup de talent, mais n'a qu'un mauvais instrument, etc.* pour dire que sa voix n'est pas belle ni aventageuse.

Instrumentale, *adj.* On nomme ainsi la musique qui ne peut être exécutée que par des Instruments. On dit qu'un Musicien entend bien la partie instrumentale, pour dire qu'il connoît bien leur diapason, leur tablature, etc.

Intermède, *s. m.* On appelle ainsi ce qui remplit le vuide d'un entr'acte. Je n'approuve pas du tout la manière dont Rousseau traite cet article. Je crois qu'un Intermède, suspendant l'intérêt qu'on doit prendre à la pièce déjà commencée, coupe le fil de l'histoire,

l'histoire; en effet, si l'Intermède est étranger au sujet de la pièce; il est déplacé : ce n'est plus qu'une chose qui vous interrompt, et s'il y a du rapport, il partage l'intérêt et l'affoiblit; c'est pourquoi j'ai toujours blâmé les Intermèdes et les Ballets Pantomimes. Je dis plus, je trouve mal-à-propos de vouloir essuyer les larmes délicieuses que les spectateurs d'une Tragédie viennent de répandre, et cela par le moyen d'une petite Pièce de bas Comique. Car, si l'auditoire a été susceptible de sentir les beautés et les traits d'héroïsme d'une Tragédie ou d'un Drame, comment peut-on croire qu'il oubliera ce qui vient de l'affecter vivement? Pourquoi? Pour des balivernes, qui tout au plus ne pourroient le faire rire que de pitié. Quoiqu'on ait besoin de délassements, la farce de la Foire n'est pas plus de la gaieté que le rire éclatant n'est un signe de la joie; sentiment peu bruyant, et qui ne s'évapore pas par des signes extérieurs.

Intervalle, *s. m.* Distance ou espace d'un son à un autre. La différence

qu'il y a de l'*Intervalle* à l'*Etendue*, c'est que l'Intervalle est regardé comme indivisible, puisqu'on n'y considère que la distance, et qu'ainsi c'est l'intermédiaire d'un son à un autre; au contraire, l'*Etendue* a différentes modifications, et l'on emploie souvent ce mot pour désigner le *volume* de la voix. Au reste, pour rendre plus claire cette explication, l'*Intervalle* est tout l'espace qu'un son a à parcourir pour arriver à un autre.

INTONATION, *s. f.* Action d'entonner. C'est l'épithète qu'on met à côté de ce mot qui en différencie la nature; et l'on dit, *Intonation* juste, fausse *Intonation*.

JOUER d'un Instrument, c'est s'en servir pour exécuter différents morceaux, *v. n.* on dit, « *jouer du Violon*, *de la* » *Basse*, *de la Flute*, *du Haut-Bois*; » *toucher l'Orgue*, *le Clavecin*; » *Sonner de la Trompette*; *donner du* » *Cor*; *pincer de la Harpe*, *de la* » *Guitarre*, *&c.* » Mais comme la dénomination trop correcte de ces termes pourroit passer pour une *pureté* affectée et à prétention, le mot *Jouer*

devient générique, pour désigner la manière dont on se sert des instruments.

JUSTE, *adj.* Epithète qui convient au rapport parfait que les intervalles doivent avoir entr'eux. Quoiqu'un son *isolé* paroisse juste, n'étant pas comparé à d'autres *sons*, il n'en est pas moins vrai qu'un son *isolé* peut être faux, quand sa vibration est incertaine, et non pas bien décidée. C'est pourquoi la voix tremblante d'un vieillard ne peut pas former de sons justes.



L.

La sixième note de la gamme diatonique d'ut, inventée par Gui *Arétin*.

Larghetto, *s. m.* Diminutif de Largo, pris quelquefois adverbialement.

Largo, *adv.* Le plus lent des mouvemens.

Légérement, *adv.* Ce mot veut dire *avec élégance, & sans force.*

Levé, *adj.* C'est le temps qu'on ne marque pas en frappant, et qu'on sous-entend. Cependant, il y a des occasions où le conducteur d'un grand Orchestre est obligé de marquer plusieurs temps de suite, pour décider le mouvement; car le *frappé* d'un premier temps ne décide pas du dégré de lenteur ou de vitesse, puisqu'une chose *isolée* ne peut pas fournir d'objets de comparaison.

Liaison, *s. f.* Ce mot appartient simplement à un signe de Musique, dont la forme décrit le demi-cercle, et qui

sert à enseigner qu'il faut réunir plusieurs Notes.

Licence, *s. f.* En Musique, il en est de la *licence* comme en Poësie. Elle n'est permise qu'aux êtres assez grands pour se croire, avec raison, au-dessus de la règle. Tout le monde sait qu'un fameux Italien, voulant corriger une progression de quintes, qu'il avoit introduite dans les plaintes que proféroit un des principaux personnages d'un Opéra qu'il avoit mis en Musique; tout le monde sait, dis-je, que ce Virtuose gâta sa Pièce, et que les gens de goût lui redemandèrent cette belle faute, dont les effets portoient à l'ame, etc.

Liées, *adj.* On appelle *Notes liées* celles qui, pour ainsi dire, paroissent fondues ensemble, soit avec la voix, soit d'un seul coup d'archet.

Ligne, *s. f.* C'est un trait horizontal qui est tiré dans la largeur du papier de Musique, et sur lequel, et au-dessus et au-dessous duquel on place les Notes. Il faut cinq lignes pour completter une *portée*. Le Plain-Chant n'en a que quatre.

Livre ouvert, *ou* **a l'ouverture du Livre**, *adv.* (*Voyez* **a Livre ouvert**.)

Longue, *adj. f.* C'étoit le nom qu'on donnoit à une Note quarrée, sous laquelle étoit une queue à droite; présent que cette Note est surannée, par *Longue*, on n'entend plus que la Note qui précède ou suit une brève.

Loure, *s. f.* Sorte de Danse dont l'air est lent, et se marque ordinairement par la mesure $\frac{6}{4}$. La *Loure* tire son nom de celui d'un instrument ainsi nommé, sur lequel on jouoit l'air de la Danse dont il s'agit.

Lourer, *v. act.* et *n.* C'est former des sons sourds, et, pour ainsi dire, *concaves*. Sur les Instruments, la manière de bien *Lourer* est agréable, en ce qu'elle consiste à forcer adroitement, ou à diminuer le dégré de *son*. Mais dans la Musique vocale, on ne doit jamais *Lourer* les sons, parce que la partie essentielle de la Musique vocale, qui est la prononciation, perdroit nécessairement de sa parfaite articulation, si le Chanteur enfloit la première syllabe d'un mot, et foiblis-

soit sur la seconde ou la dernière. (*Voyez* **Articulation**, **Chant**, **Voix**.)

Luthier, *s. m.* Artiste qui fait des Luths, des Violons, des Basses, etc. Je dis *Artiste*, parce que je ne mets pas dans la classe des *Ouvriers* et des *Artisans*, quiconque a le talent de proportionner et de prévoir les effets que doit produire le volume et la nature du bois qu'il emploie pour la construction d'un Instrument. S'il ne s'agissoit, pour être bon *Luthier*, que de *rabotter* du bois, je nommerois un *Luthier* un *Ouvrier*. Mais comme il faut être habile Physicien, homme bien organisé, homme dont les organes soient assez exercés pour apprécier la justesse des intervalles musicaux, je crois avoir raison de nommer *Artiste* un bon Luthier.

Lutrin, *s. m.* Pupitre, sur lequel on met les livres de Chœur.

Lyrique, *adj.* Qui appartient à la Lyre. Les anciens donnoient cette épithète au genre de Musique qui n'étoit pas adapté aux sujets nobles et héroïques.

Souvent c'étoit une simple chanson, accompagnée de lyre ou de citare, par le chanteur même ; au lieu que le genre dramatique exigeoit des accompagnements d'orchestre. Aujourd'hui on n'appelle *lyrique*, que le genre de poësie qui est propre aux Opéra, ou au moins, aux chants soutenus. Je m'étendrai davantage sur ce mot. (*Voy*. OPÉRA).



M.

MAJEUR, *adj*. On appelle ainsi le *mode* dont les tierces et les quintes sont parfaites. Le mode *majeur* a des consonnances parfaites, et le mode *mineur* de dissonnantes progressions.

MAÎTRE, *s. m*. On nomme ainsi en Musique, comme en toute autre chose, celui qui enseigne les règles de *l'Art*. Un Maître enseigne à prononcer distinctement la Musique vocale et instrumentale (1), à régler la mesure, à ne pas mettre mal-à-propos des ornements, rarement bien placés, etc. mais il seroit ridicule de croire qu'un pauvre diable de Musicien, (d'ailleurs fort homme de bien) pût décider l'organisation et le sentiment d'une jeune écolière. Enfin, le Maître enseigne la route, mais c'est à l'écolier à la parcourir. Au reste, un bon *Maître*

(1) Je dis prononcer la Musique instrumentale, parce qu'effectivement elle demande du *prononcé*.

à chanter est très-difficile à trouver. Peut-être les sieurs *Richer* et d'*Arondeau* sont-ils les seuls en France.

MAÎTRE DE MUSIQUE, *s. m.* Musicien qui conduit un orchestre, sans jouer d'aucun instrument. C'est celui qui bat la mesure, en se servant d'un bâton. Un bon *Maître de Musique* est un homme rare. Car il ne suffit pas de marquer régulièrement la mesure, ni d'indiquer les rentrées, les doux, les forts, etc. mais il faut encore que le Maître de Musique, pour ainsi dire, communique son intelligence aux Musiciens qu'il conduit. Pour être bon Maître de Musique d'Opéra, il faut avoir un vrai talent. 1°. Savoir parfaitement la composition, pour entendre aisément tous les effets. 2°. Connoître ce dont sont capables les chanteurs, afin de les relever, soit d'un signe, soit en faisant couvrir leurs défauts par l'orchestre. 3°. Indiquer avec précision les rentrées des acteurs principaux, des chœurs, des ballets, les évolutions des machines, etc. Enfin, non-seulement il faut qu'un Maître de Musique d'Opéra ait tous ces

talents, mais encore celui de décider et de prévoir, à l'*essai*, l'impression qu'un ouvrage qu'on lui montre, doit produire généralement, et par conséquent le succès qu'il doit avoir. Ainsi, il faut qu'il connoisse le goût du public. Personne n'a eu ce talent comme le Sr Lebreton, ancien Directeur de l'Opéra, pour lequel même il avoit travaillé avec quelques succès, n'étant encore que Maître de Musique de ce spectacle. Cet homme, sans avoir un grand génie, voyoit d'un coup-d'œil, l'effet que devoit produire l'Opéra qu'on lui présentoit. Il embrassoit toutes les parties, et, en Maître souverain de l'orchestre, il lui donnoit un dégré de fermeté inconcevable alors. (Car on sait qu'il y a quarante ans la musique instrumentale n'étoit pas si compliquée que de nos jours). Encore une fois, le talent d'un Maître de Musique n'est pas une chose commune.

MARCHE, *s. f.* Air militaire, à deux temps lents. (*Voyez* à ce sujet l'article que J. J. Rousseau a si bien traité dans son Dictionnaire de Musique).

Marcher, *v. n.* Terme qui s'emploie figurément en musique, et qui désigne la succession des sons et des accords : et l'on dit, *cette basse marche bien.*

Martellement, *s. m.* Nom qu'on donnoit jadis à une espèce d'agrément mal entendu, et qui rendoit le chant françois *traînant.*

Médiante, *s. f.* En harmonie on appelle ainsi la troisième note d'un accord. La distance de son intervalle décide du mode majeur ou mineur. Ainsi, quand l'intervalle est parfait, le mode est majeur : et mineur, quand il est moins large ou moins étendu.

Médium, *s. m.* Dérivé du latin, signifiant *milieu.* C'est le son plein de la voix humaine, et même d'un instrument, qui tient le milieu entre le *grave* et l'*aigu.*

Mélange, *s. m.* C'étoit une des parties de la Mélopée des Grecs, appellée aussi *agogé*, qui consistoit à savoir entrelacer et mêler à propos les différents modes et les différents genres. (*Voyez* Mélopée).

Mélodie, *s. f.* Succession de sons qui forme un chant agréable. On a vu, article *Harmonie*, que la mélodie seule est la vraie Musique. En effet, elle peint toutes les affections de l'ame ; et avec peu de moyens apparents, elle produit des émotions inconcevables : car c'est une des merveilles de la nature que de voir tous les jours un beau morceau de musique, d'un chant simple, affecter l'auditoire, au point de changer, pour ainsi dire, l'organisation de chaque auditeur. Au reste, comme il n'y a pas de musique sans mélodie, je renvoie à l'article Musique.

Mélodieux, *adj.* Qui produit de la mélodie. On met cette épithète après les mots suivants, *son*, *voix*, et l'on dit un *son mélodieux*, une *voix mélodieuse ;* mais on ne doit pas dire *une musique mélodieuse*, puisque cela va sans dire, et qu'il n'y a pas de musique sans mélodie.

Mélopée, *s. f.* C'étoit, du temps des Grecs, la règle qu'ils prescrivoient à leur mélodie, d'où ce mot est dérivé.

Voyez cet article dans le Dictionnaire de Rousseau.

Melos, *s. m.* Mot grec qui signifie *miel*, d'où nous vient *mélodie*. On n'emploie plus ce mot.

Menuet, *s. m.* Air de danse qu'on dit nous venir de Poitou. La mesure du menuet est toujours à trois temps, d'un mouvement modéré. Le menuet doit marcher de quatre en quatre, de huit en huit, de façon que la mesure s'accorde avec les quatre temps que les danseurs forment dans chaque pas de menuet. Ainsi les phrases doivent être quarrées, de sorte que les danseurs ne soient pas incertains de la mesure ni du repos qui aboutit à chaque reprise. Autant que faire se peut, il faut éviter d'employer beaucoup de notes. Plus les temps sont marqués simplement, plus la mesure est facile à suivre. Actuellement on ne danse plus guères de menuets, par la même raison que le renard donnoit, en refusant de manger les raisins.

Mesure. *s. f.* Division de la durée du temps. Il n'y a, proprement

dit, que deux sortes de mesures; savoir, à deux et à trois temps. Toutes les autres mesures ne sont que des *dérivés*. Il seroit plus simple de ne se servir que de ces deux mesures principales, et de décider le degré du mouvement par le titre du morceau. Ces mesures à quatre temps lents deviennent très-difficiles à exécuter, en ce que les battements ne reviennent pas assez souvent, et suspendent trop le *marqué* de la mesure. Ainsi, on devroit s'en tenir aux deux mesures principales, puisqu'il est vrai que la mesure à quatre temps n'est qu'un double de celle à deux, et que les mesures à $\frac{6}{4}$ et à $\frac{6}{8}$ ne sont que des dérivés inutiles de la mesure à trois temps. Encore une fois, ce devroit être l'*intitulé* du morceau qui en marquât le mouvement.

Mesuré, *participe*. On emploie ce terme pour désigner le morceau de mouvement qui suit un récitatif. A l'égard du récitatif, qui est une espèce de *mètre*, il ne peut pas être mesuré, car alors il change de nom et devient *air*. (*Voyez* Récitatif).

Mezza-voce. A demi-voix. (*V.* Sotto-voce).

Mezzo-forte. (*Voyez* Sotto-voce).

Mi. Troisième note de la gamme d'*ut*, inventée, comme on sait, par *Gui-Arétin*.

Mineur, *adj.* Mode dont la tierce n'est pas parfaite. (*Voyez* Mode.)

Minime. *adj.* On appelle intervalle *minime* ou moindre, celui qui est plus petit que le mineur de même espèce, et qui ne peut se noter. C'est une résonnance inappréciable à l'ouie. Le semi-ton *minime* est la différence au semi-ton moyen, dans le rapport de 125 à 128. *Voyez* Semi-ton.

Mode, *s. m.* Disposition de l'intonation. Il n'y a que deux sortes de modes; le majeur, qui est dans la nature; et le mineur, qui est enfant de l'art. En 1751, un sieur Blainville, savant Musicien, que j'ai beaucoup connu, proposa l'essai d'un troisième mode, qu'il appelloit *mode mixte*. Malgré le mérite de l'homme et de son projet, sa tentative n'eut point de succès; et on trouva que c'étoit bien assez d'avoir inventé un second mode, sans en imaginer encore un troisième.

Modéré,

Modéré, *adj.* Mouvement moyen entre le gai et le lent. Ce mot est quelquefois adverbe : alors il signifie modérément, *moderato*.

Modulation, *s. f.* C'est l'art de la transition des accords; c'est passer adroitement d'un mode à l'autre, d'un ton à l'autre, etc.

Moduler, *v. n.* C'est suivre les règles de la modulation.

Mœurs, *s. f.* Partie considérable de la Musique des Grecs, qui consistoit à connoître et à choisir le *bien-séant* en chaque genre ; et à ne pas faire de contre-sens, etc. Enfin, il en étoit en Musique, des règles prescrites par le bon goût , comme chez toutes les Nations bien policées, il en est *en moral*, c'est-à-dire, que l'ordre et la convenance étoient toujours observés.

Moindre, *adj.* (*Voyez* Minime).

Monocorde, *s. m.* Instrument qui n'a qu'une corde. Cet instrument n'est plus en usage : le Monocorde avoit plusieurs chevalets mobiles, qui produisoient le même effet que les doigts

qui rétrécissent la vibration des cordes; la différence c'est que les doigts sont dessus, et que les chevalets du *monocorde* étoient, comme de raison, dessous. La trompette marine est une espèce de *monocorde.*

MONOLOGUE, *s. m.* Scène d'opéra où l'Acteur est seul et ne parle qu'avec lui-même. En Musique, un monologue est une chose difficile à traiter grandement; car il n'y a pas de faux-fuyants, de jeu d'Acteurs, ni d'accessoires étrangers. Il faut se montrer à *nud.* Il faut être assez grand pour dédaigner d'être joli. Communément le *monologue* ne convient qu'au genre sérieux. Le *bouffe* a besoin du contraste des interlocuteurs, et il n'y a que le sentiment qui, tantôt savoure tout seul ses délices, tantôt déplore avec une énergie mâle et déchirante les maux qui l'accablent. Enfin, on peut comparer ce genre à la douleur concentrée d'un héros; au lieu que le vulgaire fait part à tout le monde de ses chagrins et de sa joie.

MONOTONIE, *s. f.* En musique, ce mot

a la même signification que par-tout ailleurs.

MONTER, *v. n.* C'est faire succéder les sons du grave à l'aigu.

MOTIF, *s. m.* Sujet qu'on se propose de suivre d'une manière *unique* dans le courant d'un morceau. Par exemple, la ritournelle d'un morceau doit toujours en annoncer le motif. Encore, dans plusieurs variations, on doit ne pas s'écarter du motif, c'est-à-dire, faire toujours sous-entendre le chant principal. (*Voyez les articles* OUVERTURE *ou* VARIATIONS).

MOTTET, *s. m.* Aujourd'hui l'on donne ce nom à un morceau de musique sur des paroles latines, à l'usage de l'Eglise ou d'un Concert spirituel. Comme le *Mottet* est du genre noble et imitatif, je renvoie le lecteur à l'article *Opéra.* Car, pour chanter les louanges du Seigneur, il est ridicule d'employer beaucoup de moyens : comme on n'a pas besoin de grandes phrases pour parler des héros, ni pour faire briller la raison, dans tout son éclat.

MOUVEMENT, *s. m.* Dégré de vitesse ou

de lenteur d'un morceau qu'on exécute. *L'intitulé* qui est à la tête du morceau doit expliquer le dégré de mouvement. Ainsi, le mot *adagio*, veut dire *lent*, comme *presto* veut dire vite, etc.

MUANCES, *s. f.* On appelle ainsi les diverses manières d'appliquer aux notes les syllabes de la gamme. (*Voyez* GAMME).

MUSETTE, *s. f.* Sorte d'air convenable à l'instrument qui porte ce nom. La mesure de la musette est à deux ou trois temps lents, et a pour basse une seule note *tenue*; chose à mon avis, d'une monotonie insupportable.

MUSICAL, *adj.* Qui appartient à la Musique, (*Voyez* MUSIQUE).

MUSICALEMENT, *adv.* D'une manière musicale, dans les règles de la Musique.

MUSICIEN, *s. m.* Homme qui compose de la Musique. Par abus du mot, on donne ce nom à celui qui exécute la musique des autres; mais c'est très-improprement. Tout le monde sait que les anciens Musiciens étoient des

Poëtes, des Philosophes, des Orateurs du premier ordre. Tels étoient Orphée, Terpandre, Stésichore, etc. Aussi, comme le dit Rousseau, *Boëce* ne veut-il pas honorer du nom de *Musicien* celui qui pratique seulement la musique par le ministère servil des doigts ou de la voix; mais celui qui possède cette science par le raisonnement et la spéculation. Comme le dit encore Rousseau, il semble que pour s'élever aux grandes expressions de la Musique oratoire et imitative, il faudroit avoir fait une étude particulière des passions humaines et du langage de la nature. Cependant les Musiciens de nos jours, *bornés*, pour la plupart, à la pratique des notes et de quelques tours de chant, ne seront guère offensés, je pense, quand on ne les tiendra pas pour de grands philosophes. A quoi j'ajouterai les réflexions suivantes, pour prouver que le nom de *Musicien* n'appartient qu'aux compositeurs et non aux simples exécutants; c'est que les Arts d'imagination, tels que la Poésie, la Peinture et la Musique, ne peuvent pas se restreindre à de froids récits. En effet, quel

cas fait-on d'un Copiste de Tableaux ainsi que d'un Traducteur de Poëmes? La meilleure copie d'un Tableau de Raphaël vaut-elle l'incorrection d'un Tableau d'un Auteur médiocre? De même une traduction littérale d'Homere, vaut-elle les égarements du génie et de l'originalité? Encore une fois, le titre de Musicien ne doit appartenir qu'aux Compositeurs, et non pas aux exécutants, qui ne font que répéter les idées des autres. Autant vaudroit-il donner le titre d'Auteur à quelqu'un qui ne fait que lire les œuvres d'autrui. *Imitatores servum pecus.*

Ainsi, comme il est reconnu que la Musique n'est pas seulement une combinaison de sons, mais encore un langage; pour être décidément *Musicien*, il faut parler d'après soi, et ne pas répéter servilement ce que les autres ont dit.

MUSIQUE, *s. f.* Combinaison de plusieurs sons successifs. Je ne répéterai pas ce que beaucoup d'Auteurs ont écrit touchant la Musique. Je ne parlerai pas de son origine, etc. Je dirai seulement qu'on pourroit diviser la Musique

en deux genres : savoir, genre actif et genre passif. Par genre *actif*, j'entends une musique qui exprime un sentiment; et par genre *passif*, une musique qui fait naître un sentiment. Les anciens écrivains différent entr'eux sur la nature, l'objet, l'étendue et les parties de la *Musique*. En général, ils donnoient à ce mot un sens beaucoup plus étendu que celui qui lui reste aujourd'hui. Non-seulement, sous le nom de *Musique* ils comprenoient, le geste, la danse, la poésie; mais encore la collection de toutes les sciences. Le Philosophe Hermès définit la *Musique*, la connoissance de toutes choses. C'étoit aussi la doctrine de l'école de Pythagore, et de celle de Platon, qui enseignoient que tout dans l'Univers étoit *musique*.

Pour revenir donc à mon systême de musique active et passive, je dirai seulement que la Musique *active* fait naître des sensations, et que la Musique *passive* les éprouve. Et, pour rendre cela plus clair, je compare la première à un Orateur qui émeut son Auditoire; et la seconde à ce même Auditoire qui rend le sentiment qu'il

éprouve et qui lui a été communiqué. Ainsi, non-seulement la Musique exprime les sensations qu'on éprouve, mais encore elle en fait naître d'autres dans les individus qui l'entendent. En effet, les différents genres de *Musique* inspirent différentes affections aux Auditeurs. *Tirtée* excitoit les Grecs aux combats en leur faisant entendre une musique guerrière. On pourra voir au mot *Fanfare*, dans le Dictionnaire de Rousseau, à quel point la musique guerrière peut animer le courage du Soldat. Ce bruit militaire séduit les sens de l'Être brave et sensible, et étourdit l'Être pusillanime, qui, sans cela, seroit effrayé des dangers et de la mort. Il est donc plus utile qu'on ne pense, d'avoir une Musique militaire : car, l'Être dont les sens sont séduits, pense peu aux dangers.

Enfin, en général, la Musique est l'expression de nos affections. On pourra voir, à l'article *Opéra* à quel point la Musique peut être expressive et imitative; et si elle peut tout peindre, etc. Au reste, voyez les articles Opéra, Voix; etc.

N.

Naturel, *adj.* En Musique ce mot a plusieurs sens. 1°. Musique *naturelle* est celle que forme la voix humaine, par opposition à la Musique *artificielle*, qui s'exécute avec des instruments. 2°. On dit qu'un chant est *naturel*, quand il est d'une mélodie *facile*. Enfin, on nomme généralement *naturel* le chant dont la résonnance est majeure et parfaite.

Net, *adj. pris souvent adverbialement.* Ce mot ne se met qu'après les substantifs suivants, tels que, jeu net, voix nette, prononciation nette : et l'on dit *jouer net* pour exprimer la précision et la clarté de l'exécution.

Noels, *s. m.* Airs qu'on chante la veille et le jour de Noël. Ces airs ont un caractère champêtre et pastoral qui convient à la simplicité des paroles, et à celle des Bergers qu'on suppose les avoir chantés en allant rendre hom-

hommage à l'Enfant Jesus dans la Crèche.

Ordinairement on varie les airs des Noëls. Mais ne faut pas en défigurer la simplicité par trop d'ornements. On pourra voir à *l'article* VARIATIONS ce que je pense à ce sujet.

NOIRE, *s. f.* Note de musique qui vaut la quatrième partie d'une ronde.

NOME, *s. m.* Chez les Grecs ce mot signifioit une règle qu'il n'étoit pas permis d'enfreindre.

NOMION, *s. f.* Sorte de Chanson d'amour chez les Grecs, (*Voyez* CHANSON).

NOMIQUE, *adj.* Le mode Nomique étoit consacré, chez les Grecs aux louanges d'Apollon. On tâchoit d'en rendre les chants brillants et dignes du Dieu auquel ils étoient consacrés.

NOTE, *s. f.* Signe ou caractère dont on se sert pour écrire la Musique.

Les Grecs et les Latins écrivoient leur Musique avec des lettres de l'alphabet. Ce n'est que dans l'onzième

siècle qu'un Bénédictin, nommé *Gui d'Arezzo* substitua à ces lettres des lignes parallèles, sur lesquelles il posa des points, et en détermina la valeur. C'est lui aussi qui inventa les différentes clefs qui marquent la position des notes. On dit aussi qu'un Chanoine de Paris, nommé *Jean de Muris*, donna en 1338 différentes figures aux notes, qui jusqu'alors n'étoient pas compliquées.

NOTE SENSIBLE, *s. f.* On appelle ainsi la septième note de la gamme, dont l'intervalle à la note qui forme octave, n'est que d'un demi ou semi-ton ; et comme ce rapprochement est sensible à l'oreille, la note porte le nom de *sensible*.

NOTE DE GOUT, *s. f.* On nomme ainsi les petites notes qui ne portent pas harmónie, et qui, pour ainsi dire, ne sont que de passage. Elles se marquent sur le papier en petits caractères, pour les distinguer des notes principales qui complettent la mesure. On a vu à l'article *agrément* ce que je pensois de

l'abus que les Musiciens font de ces petites notes, qu'ils appellent *d'agrément*. L'exécutante Dlle Renaud trouvera une remarque passagère, qui la concerne, à la fin de *l'article* Voix.

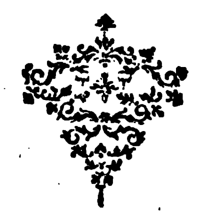
Noter, *v. a.* C'est écrire de la Musique avec les caractères destinés à cet usage.

Ce n'est pas seulement la beauté de la note qui constitue l'habileté du copiste, mais encore sa manière de phraser et de détailler les traits de Musique, de façon qu'il n'y ait aucune confusion à l'œil du lecteur. (*Voyez l'article* Copiste).

Nourrir, *v. a.* Nourrir les sons, c'est leur conserver, durant toute leur valeur, le même volume. L'ancien chant françois avoit une autre méthode : c'étoit d'enfler, autrement dit, de *filer* les sons, de manière qu'ils donnoient à l'ouie l'idée qu'un demi-cercle produit à la vue. (*Voyez* Filer, etc.). Les Italiens nourrissent et soutiennent les sons : et je crois que cette méthode est préférable à l'autre. Car la vibration de la voix ou de l'instrument est bien plus décidée.

Au reste, on peut se permettre quelquefois de filer des sons, car ce n'est pas contre le bon goût, et cela peut faire variété.

Nunnie, *s. f.* Chez les Grecs, c'étoit la chanson particulière aux nourrices. (*Voyez* Chanson). Ce mot vient de *nutrix*, *nourrice*.



O.

OBLIGÉ, *adj.* On appelle partie *obligée* celle qui paroît nécessaire à l'accompagnement d'un chant principal. On nomme aussi *récitatif obligé*, un débit *cadencé* qui annonce un *air*.

OCTACORDE, *s. m.* Instrument composé de huit cordes. La lyre de Pythagore se nommoit ainsi.

OCTAVE, *s. f.* La première des consonnances dans l'ordre de leur génération. L'*octave* est la plus parfaite des consonnances; en ce qu'elle accorde la résonnance du son aigu avec le son grave. Par exemple, ce qui paroît *unisson*, souvent n'est autre chose qu'*octave*. Les chants à l'*unisson*, exécutés par des voix d'hommes et de femmes, en fournissent la preuve.

Ainsi, un dessus qui semble chanter à l'*unisson* chante à l'*octave* de la voix de taille, et à la double octave de la basse.

Quoiqu'il soit défendu, en composition, de faire deux octaves de suite, entre différentes parties, cela est souvent élégant, quand les accompagnements suivent à l'*octave* inférieure la mélodie d'un chant facile.

ODE, *s. f.* Mot grec qui signifie *chant*. Il y a tout à croire, d'après l'union que la Musique et la Poésie avoient du temps des Grecs, que le chant consacré à l'*Ode* étoit aussi noble que le sujet : et que dans les temps barbares qui ont succédé aux beaux jours de la Grèce et de Rome, le nom d'*Ode* est resté à un genre de strophes soutenues et nobles. Car les strophes étant composées de vers égaux, cela suppose qu'elles étoient faites pour être chantées sur le même air.

ODÉUM, *s. m.* Chez les Anciens, c'étoit un lieu destiné à la répétition de la Musique qui devoit être chantée sur le théâtre. A ce sujet on ne sauroit donner trop d'éloges à l'administration de l'Opéra de Paris, qui a établi un *conservatoire* où on déploie les dispositions des jeunes enfants honnêtes et pauvres, qui se destinent, ou qu'on destine au théâtre. Le meilleur ordre

règne dans l'administration de cet établissement, et les mœurs même sont en grande recommandation. Car on croit, avec raison, que la débauche énerve les facultés morales, comme elle détruit le physique. Cet établissement est donc autant utile aux mœurs qu'aux Arts.

Œuvre, *s. f.* Quoique ce mot soit féminin quand il désigne les ouvrages de littérature, il est masculin quand il annonce des morceaux de musique. Ainsi, on dit *premier, second œuvre d'un tel.*

Onzième, *s. f.* Replique ou octave de la quarte, ou quatrième intervalle. Comme toute la magie de la musique consiste dans la position *grave* ou *aigue* des sons, les Musiciens ont multiplié les noms des notes ou *sons* qui, dans le fond, ne sont que les mêmes, placées tantôt en haut, tantôt en bas.

Opéra, *s. m.* On nomme ainsi un spectacle dramatique et lyrique.

Les parties constitutives d'un *Opéra* sont, le Poëme, la Musique, la Décoration

coration et les Ballets. La Poésie parle à l'esprit et à l'imagination, la Musique à l'oreille et au cœur, les Décorations offrent à la vue tout ce que la Poésie peint à l'imagination, et les Ballets, quoiqu'accessoires, deviennent de jour en jour plus intéressants, par la diversité des objets qu'ils présentent. Comme tout le monde sait que l'invention de l'Opéra tire son origine des Tragédies grecques, qu'on récitoit ou scandoit d'une manière très-semblable au chant; je ne parlerai donc pas de l'étymologie du mot *Opéra*. Je vais seulement détailler ce qui me paroît indispensable à la perfection d'un *Opéra*.

1°. Comme l'Opéra est une chose qui tient du genre merveilleux, il faut mettre beaucoup de mouvement et d'action dans le Poëme. Car, un intérêt qui ne seroit que simple, et point susceptible d'émotions subites, seroit peu propre au Poëme lyrique. Et, ces règles du Théâtre, inventées, moins par Aristote que par le bon goût, ne doivent pas être observées à l'Opéra, où l'unité de lieu, d'intérêt et de temps, ôteroit à ce spectacle tout son mer-

veilleux. En effet, un Poëme propre à être mis en musique doit avoir le genre du Poëme épique. C'est moins la raison qui doit y dominer que l'énergie et le sentiment. Dans nos Tragédies françoises, c'est autre chose. Comme le but d'un Théâtre national est de traiter des sujets vastes et nobles, qui élévent l'ame du spectateur, rien ne doit choquer la vérité ou les apparences. Delà les trois unités, etc., etc. Mais encore une fois, l'Opéra seroit moins susceptible d'action si on y étoit stricte sur ces *unités*. Ainsi, le Poëme d'un *Opéra* doit prêter beaucoup au merveilleux. La Poésie en doit être moins nombreuse que douce, affectueuse, sonore, de façon que la Musique s'y allie sans efforts. Les dipthongues et syllabes nasales doivent en être exclues. Autant qu'il est possible, il faut que les vers soient du même nombre, autrement dit *quantité;* car les phrases musicales étant *quarrées*, et répondant les unes aux autres, les vers doivent être assujettis à cette règle. A la bonne heure, dans le récitatif, on peut enfreindre cette règle, inconnue des anciens, et même du fameux Quinault et de ses successeurs, qui faisoient des paroles lyriques en vers libres. Au reste, cette règle n'est établie que depuis que les phrases musicales sont quarrées, ce qui remonte environ à trente ans : car le célèbre Rameau ne la connoissoit pas, et ses ouvrages, sublimes d'ailleurs, péchent par le défaut d'à-plomb de phrases, ce qui doit être toujours une chose essentielle.

Ainsi, un Poëme lyrique doit beaucoup prêter à l'imagination du Musicien.

De tous les Poëtes lyriques, Quinault est sans doute le premier; il a sçu réunir à la beauté des sujets, la douceur et la mélodie des expressions. Et l'on peut dire même, qu'il faisoit la musique en composant le Poëme : car il indiquoit au Musicien le genre de musique qui convenoit aux paroles. Par exemple, quand Renaud, dans l'ivresse des plaisirs, *soupire* les vers suivants :

Plus j'observe ces lieux, et plus je les admire, etc.

On s'attend à une musique simple et enchanteresse qui peigne la situation



et le délire de *Renaud*. Et dans ceux-ci :

Un son harmonieux se mêle au bruit des eaux,
Les oiseaux enchantés se taisent pour l'entendre, etc.

Alors les sens sont dans l'extase, et chacun retient sa respiration, crainte d'interrompre ce concert si sublime et si simple.

Je ne m'étendrai pas plus sur le genre nécessaire au Poëme lyrique. Je me suis quelquefois permis, dans les Journaux, des réflexions à ce sujet. D'ailleurs, j'ai assez bonne opinion de mes Lecteurs, pour ne leur parler qu'à demi mot, et ne pas tout dire. Et si, dans un Dictionnaire de Musique, j'ai traité de la poétique du genre lyrique, c'est que j'ai cru qu'il n'étoit pas possible de composer une musique expressive et énergique sur des paroles sans intérêt et sans accent. Quoique Rameau ait fait souvent de fort belle musique sur des poëmes médiocres, il faut avouer que jamais il n'a déployé sa verve comme dans l'opéra de *Castor et Pollux*, dont les paroles sont vraiment nombreuses et susceptibles de

grandres expressions. Cependant, dans la première scène du premier acte de cet Opéra, à l'instant où Phébé dit :

Je ne fais qu'étonner ce qu'elle rend sensible.

(En parlant de sa sœur Télaïre), Rameau auroit pu rendre ce vers d'une manière plus vraie. En effet, *Phébé*, en disant ces mots, doit marquer les regrets plutôt que la colère ; et c'est ce que Rameau a mal saisi. Il a cru que *Phébé* devoit être furieuse de l'empire que sa sœur avoit sur les cœurs : mais ce même Rameau n'a pas vu que le vers précédent :

Un coup d'œil lui rend tout sensible.

Il n'a pas vu, dis-je, que ce vers ne devoit pas être prononcé par une *furie*, mais par une femme susceptible de tendresse, et qui, en enviant le pouvoir des charmes de sa sœur, devoit plutôt s'abandonner aux regrets qu'à la fureur. *Phébé* dans cet instant est un *lion* apprivoisé. C'est en quoi le Poëte *Bernard* a outré son caractère. Il a fait parler *Mégère*, et non pas une tributaire de l'amour. Enfin, en voilà assez sur le genre du poëme ly-

rique. Je vais m'étendre sur le genre musical qui convient à l'Opéra.

Quoique la musique d'un Opéra doive être analogue aux paroles, cependant il ne faut pas qu'elle essaie de peindre tous les incidents. Quoiqu'elle soit un enfant du génie et de l'imagination, ses *possibles* ne sont pas aussi étendus que ceux de la poésie. En effet, la poésie est un langage exalté, enfant du merveilleux : pourvu qu'une idée soit rendue avec esprit, elle passe à l'aide de la poésie : il n'en est pas de même des autres beaux Arts, tels que la Musique, la Peinture et la Sculpture. Ils sont bornés à *l'imitation*. La musique d'un Opéra doit être asservie aux paroles, comme l'exécution d'un tableau ou d'un groupe doit rendre strictement et simplement le sujet que l'Artiste s'est proposé de traiter. Or, un Musicien a donc tort de vouloir peindre tous les incidents que détaillent les paroles ; il doit seulement saisir le sujet et la *donnée* principale, et ne pas tout exprimer. Par exemple, rien n'est si commun que de voir nos compositeurs françois faire vingt tableaux, pour ainsi dire, *hachés*, et

cela dans un seul récit. Si le héros ou autre personnage de la pièce, récite une action grande et périlleuse, le Musicien croira bien faire de peindre toutes les *catastrophes*, et de changer, à chaque instant, d'air et de mouvement. Tantôt on entendra le canon, le ravage, puis il vous retracera l'image de la mort : tantôt il vous peindra le calme, le doux murmure d'un clair ruisseau, le chant et le gazouillement des oiseaux, etc., etc. Cet homme aura cru bien faire, parce qu'il n'a pas reçu de la nature le moyen de faire mieux, en n'employant que des procédés simples et peu nombreux, en laissant toujours à la parole la prééminence qu'elle doit avoir : enfin, en s'asservissant, comme nous venons de le dire, à une *unité* d'intérêt dans le récit de chaque morceau, et par conséquent d'expression. Ainsi, la musique lyrique ne doit pas tout peindre. Comme un homme qui vous fait un récit quelconque ne doit pas gesticuler pour rendre toutes les actions dont il a été témoin.

Lorsque le célèbre *Lully* mit en musique les poëmes lyriques de Qui-

nault, il n'employa pas de moyens superflus, pour augmenter, en apparence, les effets de l'intérêt principal. Plusieurs de nos *bons* Contemporains croient que c'étoit par le défaut d'exécutants. Ils se trompent, c'est que ce fameux Compositeur étoit justement persuadé que l'orchestre doit être subordonné au chant, et ne jamais l'interrompre, par des desseins, des tableaux, qui affoiblissent l'intérêt principal, s'ils le partagent, et l'anéantissent, s'ils sont épisodiques.

Depuis Lulli, est venu Rameau, homme de génie, mais non pas d'esprit. La preuve de ce que je dis, c'est que le *récitatif* de ses Opéra est très-négligé, et que cette partie est importante et plus difficile à traiter que les autres. C'est dans le récitatif que se déploie le plus grand intérêt d'un Opéra. Il ne faut qu'avoir un peu de naturel, pour composer un air. Mais donner une marche rapide et bien sentie au récitatif; observer toutes les règles de prosodie, de bon goût; enfin avec si peu de moyens, varier tous les effets; c'est un travail du premier ordre, et c'est ce que le célèbre Chevalier Gluck

a fait au suprême dégré. Avant qu'il nous eût donné ses chefs-d'œuvres, nous n'avions qu'un récitatif *trainant*, *monotone*, et les plus détestables chanteurs croyoient ajouter aux effets, en introduisant dans le récitatif même, des trils, des cadences, de mauvais pompons, etc. chose qui suspendoit l'intérêt des paroles et de l'action en général.

Qu'a donc fait le Chevalier Gluck? Il a d'abord rendu au récitatif la marche qu'il avoit du temps de Lully : ensuite, il lui a donné le caractère de *prononcé* et de noblesse qu'avoit le chant des Grecs.

Tout le monde sait que J. J. Rousseau avoit écrit, qu'il étoit impossible de faire de bonne musique sur des paroles françoises, etc. Mais quand Gluck vint en France, Rousseau alla entendre ce superbe Opéra d'Iphigénie en Aulide. Il se plaça dans un coin du parterre : je l'apperçus, et nous nous réunimes. Il fut tellement pénétré des beautés sublimes de ce chef-d'œuvre, qu'en sortant, il court chez lui et écrit à Gluck la lettre suivante. « Vous m'avez enivré, Monsieur,

» j'avois écrit que l'idiôme françois » étoit trop peu accentué pour s'al- » lier à la musique imitative : j'ai fait » chanter des Bergers ; mais il n'ap- » partenoit qu'à un génie tel que le » vôtre de faire des miracles. Rece- » vez mon admiration, » etc.

Voilà à peu près la lettre que Rousseau envoya sur le champ au Chevalier Gluck : et en effet, ce grand homme la méritoit bien. Quel génie ! quelle force ! quelle variété dans les moyens ! Les ennemis de ce grand Compositeur croient diminuer son mérite, en disant que les morceaux de ses *Opéra* sont dénués de chant et de mélodie, puisqu'on ne peut pas les exécuter en *concert*. Ce reproche ressemble assez à celui qu'on feroit à un beau Grenadier de n'être pas joli garçon, si on l'habilloit en Berger. En effet, ce qui est *beau* perdroit trop à être *gentil*, et je crois qu'on devroit faire le reproche aux grands Maîtres Italiens, de ne pas assez mettre de relations entre les morceaux qui composent leurs *Opéra*, de façon qu'ils ne soient pas susceptibles d'être démembrés, comme on le fait tous les jours dans nos concerts.

Si vous voulez avoir de la musique vocale dans vos concerts, faites des cantates, des scènes *isolées*, mais ne *hachez* pas vos Opéra : car un Opéra est un tout qui ne doit pas être séparé. Que faites-vous journellement ? Vous prenez au hasard une scène d'Opéra, qui commence par un récitatif, auquel on n'entend rien, puisqu'il vient sans être emmené et sans propos ; ensuite un cantabilé ou un air de bravoure termine tout cela. Voilà qui est bien, pour les gens qui n'ont que des oreilles, et n'aiment que l'exécution et les passages. Mais l'homme de goût est révolté de ce déplacement des choses. Je le répète, faites des morceaux exprès pour vos concerts : mais, dans votre cabinet, ne donnez pas d'*échantillons* d'Opéra.

Reste à savoir quel est le genre de musique qui convient à l'opéra. Une mélodie douce et affectueuse vaut-elle mieux qu'une déclamation vigoureusement prononcée ? D'abord, pour répondre à cette proposition, il faut examiner quelle est la nature du poëme lyrique. Un opéra est un drame ou une comédie en musique. La musique n'est

donc que *secondaire* : la musique ne doit donc pas y jouer le premier rôle : enfin la musique n'est donc pas la partie constitutive de l'*opéra*. Ainsi, le genre dramatique du Chevalier Gluck est donc le seul propre aux grands opéra : et la musique *mélodieuse*, mais sans force, des maîtres d'Italie ne convient qu'aux pastorales et aux intermèdes. Quelque beaux que soient les airs des *opéra* italiens, ils sont trop pleins de musique, pour être subordonnés à l'expression des paroles. Comment les grands maîtres italiens composent-ils un morceau de musique? 1°. En essayant de peindre toutes les situations qu'expriment les paroles, (erreur que j'ai déjà démontrée). 2°. En entrecoupant le sens de ces paroles par des accompagnements, qui, loin d'ajouter à l'intérêt, interrompent la succession du motif. 3°. En revenant vingt fois sur un vers, pour profiter d'un chant heureux et facile. 4°. En introduisant dans leurs airs de *bravoure* des traits d'une exécution plus étonnante que touchante. Enfin, en donnant tout aux effets harmoniques, au détriment de l'intérêt de la pièce.

Or, ayant posé que la musique n'étoit que secondaire dans le genre lyrique, et ayant aussi reproché aux Maîtres d'Italie de trop donner à la musique, et pas assez à l'unité d'intérêt : il est donc évident que les Italiens ne sont pas propres à traiter de grands sujets.

A Dieu ne plaise que je veuille attaquer la réputation justement méritée des *Jomelli*, des *Porpora*, des *Galuppi*, des *Piccini*, des *Sacchini*, des *Paisiello*, enfin de tous ces fameux Compositeurs. Mais je ne crois pas errer, en doutant que leur genre soit propre aux grands sujets lyriques. Car, je le répète, la mélodie seule ne suffit pas à la perfection d'un *opéra*. Cet ouvrage, difficile à faire, au point que le proverbe suivant, *c'est un opéra*, annonce une chose presque impossible, cet ouvrage, dis-je, exige des connoissances raisonnées, indépendantes des secours de la Musique.

A l'égard des parties constitutives qui coopèrent à la perfection d'un *opéra*, comme nous avons parlé des deux principales, la poésie et la musique, il ne nous reste plus qu'à détailler les deux autres, savoir la danse et les décora-

tions. Je mettrois même les décorations avant la danse, en ce qu'elles forment une des trois unités, la plus nécessaire à l'opéra, c'est-à-dire, celle de lieu. Car on peut et l'on doit même multiplier les incidents d'un opéra. Mais, autant que le genre merveilleux le permet, il faut conserver l'unité de lieu, et ne pas finir en Egypte la catastrophe qui a été commencée à Rome. Il faut toujours que les choses soient vraisemblables.

Je ne dirai rien de la partie des ballets; on a pu voir quel étoit mon sentiment sur la nature du ballet; au reste, cette partie n'est pas la moins agréable: elle offre d'ailleurs un moyen de diversité: de plus, les sujets intéressants qui dansent sur notre théâtre de l'Opéra, feroient chérir la danse, fût-elle contraire à la rapidité de l'action.

Opéra Comique. On nomme ainsi une espèce de comédie *bouffe*, tantôt en prose, tantôt en vers. L'origine de *l'opéra comique* en France ne remonte qu'à trente-cinq ans. Ce fut à la foire S. Laurent, que plusieurs Poëtes badins, tels que Pannard, Favart, l'Abbé

de Voisenon, etc. firent jouer de petites comédies mêlées d'ariettes, composées par différents Musiciens, tels que Duni, Philidor, Monsigny, etc. Ce genre de spectacle plut tellement au public, que bientôt on le réunit au théâtre d'Arlequin, que Louis le Grand avoit protégé, pour engager la Nation Françoise à apprendre l'italien. Depuis ce temps les poëtes, ou, pour mieux dire, les versificateurs, n'ont pas dédaigné de travailler pour le genre de l'opéra comique. De ce nombre sont MM. Sedaine, Marmontel (confrères), Laujon, etc. Il est vrai que les drames qu'ils nous ont donnés ne sont pas tout-à-fait *comiques;* mais n'importe, ils ont intéressé; et voilà le point. Après le naïf Duni, le trop savant Philidor, l'incorrect et naturel Monsigny, est venu le spirituel et célèbre Grétry; homme intelligent, mais peut-être trop prodigue de cet esprit, que tout le monde lui connoît (1). Au reste, il seroit injuste de lui reprocher quelques excès de coquetterie, quand on doit

(1) Voyez l'article FINALE.

être reconnoissant de vingt opéra-comiques charmants que cet Auteur nous a donnés.

Je pourrois aussi faire mention des talents de MM. Martini, Dezède, Champein, d'Aleyrac, etc. mais je ne ferois que répéter les éloges et les remarques que le public a déjà prononcés; ce qui n'est pas mon projet.

Au reste, quoique le Déserteur, Félix, Silvain, et autres drames, ayent eu beaucoup de succès, il est impossible de nier que le genre larmoyant soit déplacé à l'*Opéra comique*. En effet, chaque spectacle doit avoir son genre et son caractère; et telles sublimes que soient les tragédies de Corneille et de Racine, ce n'est pas au théâtre de la foire qu'on prendra plaisir à les voir représenter. D'ailleurs, comment supposer que le même Acteur, qui vient de jouer le rôle d'un personnage noble et héroïque, descende au genre pastoral ou badin? Delà la difficulté d'avoir assez d'Acteurs pour jouer différents rôles, ou le ridicule d'affubler un individu de caractères qui ne lui conviennent pas.

Ainsi, *opéra comique* signifie *opéra bouffon*.

bouffon. Ce n'est donc pas-là qu'on doit s'attendre à voir déployer de grands sentiments. A votre grand Opéra, exposez non-seulement des sujets merveilleux et fabuleux, mais encore des traits historiques et profitables: c'est-là le lieu convenable. Et à votre Opéra-comique, égayez-vous, et ne faites pas pleurer amèrement de bonnes gens, qui, tristes ou joyeux, à coup sûr, n'emploient pas, pour exprimer leurs sensations, les phrases *ronflantes* que vos Académiciens leur prêtent. L'Auteur des petites Affiches a eu raison de donner l'épithète de *mulâtre* à ce genre mixte.

OPÉRA. Ce mot *italien* signifie ŒUVRE. *Opera prima*, *secunda*, etc.

ORATOIRE, *s. m.* Mot tiré de l'italien *oratorio*. A bien dire, c'est une scène d'un genre noble et dramatique. Autrefois les *oratorio* n'étoient consacrés qu'aux morceaux d'Eglise, et tout le monde sait que ce mot signifie *prière*. Depuis une quinzaine d'années, nos Compositeurs de musique de Chapelle ont traité des sujets vastes et religieux qu'ils ont fait exécuter au Concert Spi-

rituel. De ce nombre est le sieur Méreaux, homme de génie et d'esprit, qui a donné des preuves d'un vrai talent dans les oratoires de *Samson* et d'*Esther*. Ce Compositeur, qui d'ailleurs a mérité des éloges dans son grand opéra d'Alexandre, et dans plusieurs opéra comiques, etc. est un de nos virtuoses nationaux qui ait l'imagination la plus poëtique. Peut-être seroit-on en droit d'exiger un peu plus de clarté dans ses partitions.

Depuis ce virtuose, plusieurs Maîtres de Musique ont composé des oratoires. Mais je pourrois leur adresser le même reproche que j'ai déjà fait aux autres Compositeurs : c'est qu'ils ont trop voulu peindre d'effets, et que les tambours, trompettes et fanfares étourdissent les oreilles plutôt qu'elles ne prêtent d'idées à l'imagination.

L'oratoire doit beaucoup peindre, mais non pas être inconcevable : c'est la remarque que je ferai en passant à M. l'Abbé Lesueur, Maître de Musique de Notre-Dame, qui d'ailleurs est un très-habile homme, puisqu'il se soutient, en succédant à l'Abbé du Gué, peut-être le plus savant Harmoniste de France, homme profond en musique, et auquel il ne manquoit qu'un orchestre pour bien rendre les effets de ses motets, taillés dans le grand. Le seul reproche qu'on ait été en droit de lui faire, c'est d'avoir été trop savant. Au reste, il est inutile de dire à quel point ses productions musicales peignent la franchise et la bonté d'un cœur qui a fait tant d'ingrats vaniteux.

Orchestre, *s. m.* ou *fém.* On prononce comme s'il y avoit Orquestre. Chez les Grecs c'étoit la partie inférieure du théâtre; elle étoit faite en demi-cercle, et garnie de sièges tout autour. On l'appelloit *orchestre*, parce que c'étoit-là que s'exécutoient les danses. L'*orchestre* faisoit une partie du théâtre. A Rome, il en étoit séparé et rempli de sièges destinés pour les Sénateurs, les Magistrats, les Vestales et les autres personnes de distinction.

Aujourd'hui on appelle *orchestre* le lieu qu'occupent les Musiciens; il y a bien des choses à observer pour la perfection et l'ensemble d'un orchestre.

1°. L'emplacement y fait beaucoup,

et l'on doit observer les règles suivantes : savoir ; de mettre les seconds dessus en face, et non pas à côté des premiers ; de placer les basses le plus près possible des premiers dessus ; car dans l'harmonie, la basse est la partie constitutive des accords : ensuite, de réunir les instrumens à vent, tels que les haut-bois, les flûtes, les cors, etc. et de terminer tout cela par la partie de l'*alto* ou quinte.

De tous les orchestres ; le mieux composé et disposé étoit, sans doute, celui du Concert de l'Hôtel de *Soubise*, autrement dit des *Amateurs*. Cependant, on y avoit trop éloigné les basses du premier-dessus, et je me souviens, qu'à l'exemple du fameux violon *Lamotte*, lorsque j'y exécutois des *solos*, j'avois le soin de prier les célèbres *Duport* ou *Jannson* de s'approcher de moi, pour indiquer et marquer strictement la mesure que l'orchestre devoit suivre. Car le retardement du son, occasionné par les distances, doit nécessairement troubler l'ensemble musical ; et, comme la basse est le principe d'un *concert*, il faut donc qu'elle soit voisine du chant.

Ainsi, après le premier et le second dessus, mettez la basse : alors l'ensemble sera parfait.

Je n'ai pas parlé de la construction et de l'enceinte d'un *orchestre* d'Opéra, parce que tout le monde sait qu'il faut que l'enceinte en soit d'un bois sonore, tel que le sapin : qu'en outre cet orchestre doit être élevé pour que les sons puissent sortir aisément. Enfin, qu'il faut une certaine distance, marquée par une séparation, de l'orchestre aux Auditeurs qui sont dans le parterre, sans quoi, l'approximation des corps lourds et sourds atténue la vibration du son ; comme le moindre corps étranger qui touche à un instrument quelconque le sourdit sensiblement, etc.

Oreille, *s. f.* Ce mot s'emploie figurément en terme de musique, et l'on dit, *cet homme a de l'oreille*, pour désigner la justesse et la précision de son tact musical. Pour chanter juste et aller en mesure, il faut avoir de l'*oreille*. Ainsi le mot *oreille*, qu'on n'emploie qu'au singulier, se prend toujours pour la finesse de la sensation

ou pour le jugement du sens, et dans cette manière de parler, on se sert toujours de l'article partitif *de*.

Organe, *s. m.* Disposition de la voix. (*Voyez* Voix *ou* Articulation).

Organiste, *s. m.* Musicien qui touche ou joue de l'orgue. Pour être bon Organiste, il faut avoir vraiment du génie : car il ne suffit pas de parcourir sur le clavier tous les possibles de l'harmonie et de ses accords, mais il faut encore imaginer et créer à *l'improviste*, tantôt des chants nobles, tantôt des chants d'un genre pastoral, etc.

Enfin, rien n'est plus rare qu'un bon Organiste. Les meilleurs qu'on ait connus en France ont été les sieurs Calviere et Desmasures : il y a encore actuellement les sieurs Couperin, Séjan et Charpentier, qui, sans contredit, sont les premiers Organistes du Royaume. Il y en a d'autres qui ont beaucoup de talent; mais comme il ne suffit pas d'avoir du talent et de la gentillesse pour être Organiste, et que le génie, et non la science, est l'essentiel, ces MM. les gens à talent ne me sauront donc pas mauvais gré de ne

pas les avoir rangés dans la classe des Organistes du premier ordre.

On pourra voir à l'article *prélude*, ce que je pense des idées rendues *in-promptu*; mais avant d'aller jusqu'à cet article, je ne croirai pas étrangère à celui que je traite actuellement la réflexion suivante : c'est que rien n'est moins commun qu'un bon prélude. Tous les jours j'entends des virtuoses qui exécutent avec la plus grande habileté et la plus grande volubilité les morceaux les plus difficiles. Eh bien ! ces mêmes virtuoses sont incapables de composer sur le champ un petit air affectueux.

C'est sur-tout chez le beau sexe qu'on s'apperçoit de cette disette. Les femmes ont certainement plus d'esprit et de graces que nous; mais pour du génie et de l'imagination, je le nie. Il y a long-temps qu'on a remarqué qu'aucune femme n'avoit pu faire une bonne Tragédie, ni un Poëme épique. Le beau sexe n'est donc pas propre aux arts d'imagination. Non-seulement les femmes n'ont jamais pu atteindre le suprême dégré dans les arts d'imagination; mais encore elles nuisent au

beau genre, puisqu'elles dédaignent ce qu'elles ne connoissent pas, ou ce à quoi elles ne croient pas parvenir.

Je demande pardon aux belles dames, de cette réflexion, qui est un peu étrangère à mon sujet; mais je n'ai pu m'empêcher de leur reprocher d'avoir *efféminé* notre génie, et nos beaux arts qui en sont les enfants. En effet, ne sont-ce pas les femmes qui donnent le *ton* en Europe? Et le *ton* ne fait-il pas la musique?

Au reste, plaisanterie à part, s'il y a moins de bons Organistes en France qu'on devroit en trouver, c'est que le petit genre des Clavecinistes féminins, et le peu d'habitude du caractère de musique qui convient à l'Eglise, c'est que tout cela, dis-je, a émoussé les dispositions naturelles qu'avoient reçus beaucoup d'individus, qui ont été forcés d'être petits, puisque la mode le vouloit ainsi.

ORGUE, *s. m.* Le mot *Orgue* est masculin au singulier, et féminin au pluriel. *Orgue* est un instrument très-volumineux qu'on met ordinairement dans les Eglises. C'est avec des tuyaux

que des soufflets remplissent de vent, que l'orgue produit des sons. Il a un clavier semblable à celui d'un clavecin, qui forme des sons modifiés, comme les doigts qu'on met et qu'on ôte dessus une flûte, laissent sortir l'air soufflé et comprimé dans le tube de cet instrument.

OUVERTURE, *s. f.* Morceau de symphonie qui expose et annonce la nature du sujet qu'on va traiter. Je n'approuve pas l'opinion de J. J. Rousseau, qui nie qu'une ouverture doive peindre le sujet de la pièce. Car l'ouverture est à un Opéra ce que l'exposition est à une pièce dramatique ou comique. C'est elle qui doit disposer les sens de l'auditoire aux différentes impressions que les incidents de la pièce lui feront éprouver. Il ne faut pas pour cela tout annoncer, tout peindre, tout détailler; mais encore une fois, il faut exposer le sujet.

Ce qui avoit peut-être porté Rousseau à croire que l'ouverture n'étoit qu'un simple morceau de symphonie, et n'avoit pas de rapport à l'Opéra qu'elle précède; c'est, dis-je, parce

qu'étant enthousiaste de la musique italienne, il s'étoit habitué à ne pas voir dans les ouvertures des Opéra italiens, de relation avec le corps de l'ouvrage. En effet, cinq à six airs, tant *cantabile* qu'airs de *bravoure*, quelques duos, trios, etc. voilà un Opéra italien tout fait. Point d'intérêt dans le poëme, et pourvu que les oreilles soient satisfaites, le bon sens et l'énergie n'ont rien à reclamer. L'ouverture n'a donc pas besoin d'exposer un sujet auquel on prend si peu d'intérêt : elle ne fait, pour ainsi dire, qu'avertir que la pièce va commencer ; et ses fonctions sont, en Italie, à peu près les mêmes que celles des Huissiers de nos Tribunaux qui crient *paix-là*.

Mais en France c'est différent : nous voulons du mouvement, de la chaleur, et ce n'est pas seulement de la musique qu'il nous faut, mais des choses. Enfin, si l'on pouvoit douter de la vérité de ce que je viens de dire, les belles ouvertures des Opéra du Chevalier Gluk, et notamment celle d'Iphigénie en Aulide, tout cela ne prouveroit-il pas qu'il faut qu'une ouverture d'Opéra expose le sujet de la

pièce ? Quel juste enthousiasme ces morceaux sublimes n'ont-ils pas produit généralement ! Ce ne sont pas de jolis petits morceaux, de jolies petites *ricandènes* ; mais ce sont des tableaux vigoureusement peints, et qui disposent l'assemblée aux impressions qu'elle doit éprouver dans le courant de la pièce.

OUVERTURE DU LIVRE, ou à l'ouverture du livre. (*Voy.* A-LIVRE OUVERT *ou* LIVRE OUVERT).



P.

P. par abbréviation, P signifie *piano*, mot italien qui veut dire *doux*. Les deux PP signifient par conséquent, *pianissimo*, autrement dit *très-doux*.

Pantomime, *s. m.* On appelle ainsi un Acteur dont les gestes sont bien marqués et bien naturels : ordinairement ce mot ne s'emploie que pour désigner le talent d'un Acteur qui joue bien la scène muette.

Pantomime, *s. f.* Air sur lequel un ou plusieurs Danseurs figurent un sujet quelconque. L'origine de la pantomime vient de ce que les théâtres des anciens étant trop vastes pour que tous les Auditeurs pussent entendre les Acteurs chantants et parlants, il fallut imaginer des moyens d'exprimer une action par des gestes, qu'on appercevoit de plus loin que la voix n'auroit pu parvenir. Au reste, on a pu voir, à l'art. Ballet, quelle est mon opinion au sujet de la Pantomime.

Papier reglé, *s. m.* On appelle ainsi le papier tout préparé avec des lignes et des portées tracées d'une manière parallele, et susceptible d'être notées. Il ne faut pas que les lignes du papier reglé soient trop noires, car les signes musicaux ne pourroient plus ressortir.

Parfait, *adj.* Ce mot ne s'emploie qu'avec les termes suivants, *accord parfait*, c'est-à-dire, accord dont la résonnance est agréable et parfaite. *Cadence parfaite*, c'est-à-dire, chute d'un *accord dissonant* à l'accord *tonique* ou principal.

Parodie, *s. f.* On ne nomme plus ainsi que la musique étrangère, faite aussi sur des paroles étrangères, et traduite en langage national.

On sent à quel point il est difficile de traduire un Opéra italien, et de conserver le même genre de l'ouvrage, la quantité, la même expression des paroles, et d'ajouter à tout cela l'embarras de la rime. C'est pourquoi les gens oisifs, qui n'apprécient rien, parce qu'ils n'ont d'idées de rien, critiquent souvent quelques phrases des Opéra italiens, parodiés en françois.



Je ne finirai pas cet article sans rendre justice aux travaux de M. de *Framery*, homme de lettres très-éclairé, et à qui la France a l'obligation de beaucoup de traductions italiennes, dont nous n'aurions jamais joui, sans les soins inouis qu'il a bien voulu prendre à cet effet : ce qui, non-seulement étoit un travail très-pénible, mais encore ce qui eût été impossible à tout autre littérateur qui n'auroit pas eu le talent musical de M. de *Framery*. Je ne parlerai pas des parodies qu'on joue au théâtre italien. Les gens de goût en devineront la raison.

Paroles, *s. f. pluriel.* C'est le nom qu'on donne au poëme que le Musicien met en musique : il est inutile de répéter ici tout ce qu'on a écrit à ce sujet, et l'on sait bien qu'il faut que les paroles aient de l'énergie pour que le Musicien soit inspiré par elles. Ainsi, le propos suivant, qu'on attribue faussement à Rameau, qui étoit *de mettre la Gazette de Hollande en musique*, est dépourvu de sens et de probabilité, sur-tout d'un homme tel que Rameau, qui devoit être persuadé de l'identité

que les paroles et la musique doivent avoir, et par conséquent de l'impossibilité d'exprimer plus que les paroles ne signifient. Un homme capable de tenir un tel propos n'auroit jamais fait que de la musique *à la toise*, et non pas tant de *chefs-d'œuvres*.

Partie, *s. f.* C'est le nom de chaque voix ou mélodie séparée, dont la réunion forme le concert. Lorsque les parties qui doivent être exécutées ensemble par plusieurs voix ou plusieurs instruments, sont réunies, alors on nomme cette réunion *partition*.

Mais communément on nomme *partie*, ce qui est écrit sur un papier séparé de la partition, et, lorsqu'on dit *distribuer les parties*, cela signifie, *donner à chaque exécutant le papier de musique qui lui convient*.

Partition, *s. f.* Réunion de toutes les parties qui composent un ou plusieurs morceaux de musique. C'est par une *accolade*, autrement dite ligne perpendiculaire, qu'on fait cette réunion.

Comme je ne veux pas donner ici de règles de composition, je ne parlerai donc pas de la bonne manière d'écrire

la *partition*. Je répéterai seulement ce que j'ai dit à l'article *Maître de Musique*, qu'il faut que celui qui conduit un orchestre, et sur-tout celui de l'Opéra, ait une grande connoissance et une grande intelligence de la *partition*, etc.

PARTITION, *s. f.* Est encore, chez les Facteurs d'orgues et de clavecin, une règle pour accorder l'instrument, en commençant par une corde ou un tuyau de chaque touche, dans l'étendue d'une octave ou un peu plus, prise vers le milieu du clavier; et sur cette octave ou *partition*, l'on accorde après tout le reste.

PASSACAILLE, *s. f.* Espèce de chaconne dont le chant est plus tendre et le mouvement plus lent que dans les chaconnes ordinaires.

PASSAGE, *s. m.* On donne ce nom à des traits de volubilité et d'exécution. On a vu à l'article *Agrément* ce que je pensois de tous ces prétendus ornements.

PASSE-PIED, *s. m.* Air de danse du même nom, dont la mesure est triple, se marque ainsi ⅜ et se bat à un temps; le

le mouvement en est plus vif que celui du menuet, le caractère de l'air à-peu-près semblable, excepté que le *passe-pied* admet la syncope, et que le menuet ne l'admet pas.

PASTORALE, *s. f.* Opéra d'un genre champêtre, dont les personnages sont des Bergers, et dont la musique doit être assortie à la simplicité de goût et de mœurs qu'on leur suppose.

On appelle aussi *pastorale*, tout morceau de musique *naïf* et convenable aux habitants des champs.

PATHÉTIQUE, *adj. genre noble.* Quoi qu'en dise Rousseau, c'est le mouvement qui change la nature d'un morceau de musique; car, jouez très-vite un morceau fait pour être exécuté lentement, vous lui ôterez tout son caractère. Le genre pathétique vient donc, non-seulement de la noblesse du sujet, mais encore du dégré de mouvement: et, quoique les vers qu'Oreste débite dans sa fureur, soient du grand genre, on ne dira jamais qu'ils soient *pathétiques*, parce que le mouvement de la fureur est un emportement et non pas un genre noble et soutenu.

Ainsi, en musique, comme en toute autre chose, le mot *pathétique* signifie *lent*, *genre noble*, et dont les idées et les expressions sont soutenues.

Pavane, *s. f.* Air d'une danse ancienne du même nom; cette danse n'est plus en usage. Le nom de *Pavane* lui fût donné, parce que les figurants faisoient, en se regardant, une espèce de roue à la manière des paons. L'homme se servoit, pour cette roue, de sa cape et de son épée, qu'il gardoit dans cette danse; et c'est par allusion à la vanité de cette danse qu'on a fait le verbe réciproque, se *pavaner*. Messieurs les jeunes gens, cette expression vous est-elle étrangère?

Pause, *s. f.* Signe de musique qui indique la durée du silence, pendant l'espace que doit avoir une mesure. La pause vaut une ronde et se divise en demi-pause ou *blanche*, c'est-à-dire, représentant la valeur d'un blanche, etc., etc.

Pauser, *v. n.* Appuyer sur une syllabe en chantant. On ne doit *pauser* que sur les syllabes longues, et jamais sur les *e* muets.

Péan, *s. m.* C'étoit chez les Grecs un chant de victoire en l'honneur des Dieux, et sur-tout d'Apollon.

Pentacorde, *s. m.* Chez les Grecs, c'étoit, tantôt un système formé de cinq sons, et tantôt un instrument à cinq cordes.

Phrase, *s. f.* En Musique comme en Littérature, le mot *phrase* signifie *ensemble relatif.* Il n'y a pas long-temps que les Compositeurs connoissent et observent les règles des phrases musicales. Autrefois on ne savoit pas la correspondance que les *phrases* doivent avoir entr'elles. Il n'y a pas plus de trente ans que les Compositeurs François ont reconnu l'indispensable nécessité de rendre les phrases *quarrées*.

Phraser, *v. n.* C'est bien détailler les phrases, en composant un morceau. On emploie plus ordinairement ce mot pour désigner un chanteur ou un joueur d'instrument qui exécute clairement les repos, et qui, pour ainsi dire, *respire à propos*.

On ne peut guères donner de règles pour apprendre à bien phraser. On

peut bien enseigner à observer strictement la valeur des notes, etc.; mais il n'y a que le goût et l'intelligence qui indiquent à l'exécutant l'instant où, comme je viens de le dire, il doit *respirer*. Et c'est cette intelligence qui place un artiste au-dessus des gens qui ne font que croquer la note, en la rendant scrupuleusement et servilement.

PHRYGIEN, *adj.* C'étoit un des plus anciens et des quatre principaux modes de la musique des Grecs; il fut inventé par *Marsias Phrygien.*

PIÈCE, *s. f.* Ouvrage de musique d'une certaine étendue. On ne donne ordinairement le nom de *pièces* qu'aux morceaux propres à être exécutés par des instrumens à cordes, tels que le clavecin, l'orgue, le piano, la harpe. Mais on ne dit pas une pièce de violon, de flûte, de cor, etc. On dit alors une sonate, un concerto.

PIED, *s. m.* C'étoit une mesure en usage du temps des Grecs, et que nous n'avons conservée que pour les vers latins. On sait que dans ce temps la

musique étoit composée de longues et de brèves, indépendamment de la valeur musicale assignée à chaque note.

PINCÉ, *adj.* C'est le résultat du moyen qu'on emploie en serrant les cordes d'un instrument avec les doigts, sans se servir d'archet.

Autrefois on nommoit *pincé* une sorte d'agrément qui ne différoit du trill ou tremblement, que parce que celui-ci se battoit avec la note supérieure, et le *pincé* avec la note inférieure.

PINCER, *v. n.* C'est employer les doigts au lieu de l'archet pour faire sonner les cordes d'un instrument. Lorsque le genre du *pincé* paroît nécessaire à l'accompagnement, le Compositeur l'indique par le mot italien *piccicato* ou *pizzicato.*

PIQUER, *v. n.* (*Voyez* POINTER).

PIZZICATO OU PICCICATO. (*V.* PINCER).

PLAGAL, *adj.* ton ou mode *plagal.* On ne se sert plus de ce terme que pour le plain-chant.

Plain-chant, *s. m.* C'est le nom qu'on donne au chant d'Eglise; je ne parlerai pas de l'origine ni des règles du Plain-chant.

Si l'on veut avoir des détails sur le Plain-chant, il faut lire l'article du Dictionnaire de Rousseau.

Plein-jeu, se dit du jeu de l'orgue, lorsqu'on a mis tous les registres, et aussi lorsqu'on remplit toute l'harmonie. Il se dit encore des instruments à archet, lorsqu'on en tire tout le son qu'ils peuvent donner. Pour tirer d'un instrument à archet tout le son dont il est susceptible, il faut d'abord que les doigts de la main gauche appuyent perpendiculairement : sans quoi, les cordes n'étant pas *maîtrisées* par les doigts, et l'archet comprimant ces mêmes cordes, la vibration est vicieuse et les cordes siflent.

Point, *s. m.* Autrefois le point avoit différentes propriétés; aujourd'hui il n'en a qu'une, qui est d'annoncer la moitié de la valeur de la note qui le précède. Ainsi, dans une mesure à quatre temps, un point qui suit une

blanche forme avec cette blanche les trois quarts de la mesure, etc.

Point-d'orgue, *s. m.* autrement dit Point de repos. L'origine de ce mot vient de ce qu'à l'exemple des Organistes, on peut se permettre, à la fin d'un morceau où il y a un Point-d'orgue marqué, de donner l'essor à son imagination, sans avoir égard à la mesure ni au mouvement du morceau. Alors, les accompagnements se taisent, jusqu'à ce que le récitant principal annonce qu'il reprend le chant du morceau déjà commencé, soit par une cadence, soit par un autre signe de convention.

Un point-d'orgue est un produit *in-promptu* du génie. Il ne doit donc jamais être préparé.

Quoique j'aie dit qu'un Point-d'orgue étoit un caprice où l'imagination étoit libre; cependant il ne faut pas qu'il soit opposé au caractère du morceau. Par exemple, il n'est que trop commun d'entendre d'habiles Exécutants terminer un *adagio*, un *andanté*, etc. par un *point-d'orgue* rempli de traits d'exécution et de volubilité.

C'est donc ici le cas de leur reprocher leur erreur. Comment? Après avoir exprimé, ou tout au moins essayé d'exprimer des sanglots, des plaintes, enfin des signes de sentiment; est-il placé de finir par des *cabrioles* et des tours de force? J'en fais juge mon Lecteur. Ces gentillesses sont placées comme un rigaudon le seroit au milieu d'un enterrement.

Pointer, *v. n.* C'est mettre des points après des notes pour augmenter leur valeur de la moitié. On met aussi quelquefois des points au-dessus des noires, des croches et des double-croches, pour indiquer aux Exécutants qu'il faut les détacher et les marquer d'une manière sautillante et sensible; mais ces points n'ajoutent rien à la valeur des notes : ils ne font que désigner un genre sautillant.

Ponctuer, *v. a.* C'est le synonime de *phraser*. C'est marquer les repos plus ou moins parfaits, et diviser tellement les phrases qu'on sente par la modulation et par les cadences, leurs commencements, leurs chûtes et leurs liaisons plus ou moins grandes, comme on sent tout cela dans le discours, à l'aide de la ponctuation.

Port-de-voix, *s. m.* Mauvaise et ancienne méthode de monter diatoniquement d'une note à une autre, en tremblant la voix par un coup de gosier. C'étoit un hoquet méthodique et insipide.

Portée, *s. f.* La Portée en musique est de cinq lignes, sur lesquelles et entre lesquelles on pose les notes.

Porter la voix. C'est traîner la voix d'un son à un autre, sans marquer les intervalles qui sont intermédiaires entre un son et un autre. Cette méthode est vicieuse en ce qu'elle ressemble à un *roucoulement*, et que l'articulation y perd. En effet, pourquoi traîner un son du *grave* à l'aigu? Autant vaudroit prendre le chemin de la cave pour aller au grenier.

Chaque son est fait pour avoir sa résonnance, sa vibration particulière; il est donc déplacé de traîner et de confondre tous les sons.

Position, *s. f.* Lieu de la portée où est

placée une note, pour fixer le dégré d'élévation du son qu'elle représente.

On appelle aussi *Position* dans les instruments à manche, le lieu où la main se pose sur le manche. La Position naturelle est celle où la main ne fait point d'extension, et où le premier doigt ou *index* est proche du *sillet*. Les autres positions ont leurs noms particuliers.

Prélude, *s. m.* Trait de génie musical, qu'on exécute subitement et *in-promptu*. Rousseau a eu tort de nommer *préludes* les ouvertures d'Opéra et les ritournelles qui précèdent les morceaux : on a dû en voir la raison à l'article Ouverture.

Préluder, *v. n.* C'est, tantôt parcourir les possibles de l'harmonie, tantôt composer subitement un air mélodieux qui succède aux accords. Quoique l'homme de génie prélude avec tous les instruments, et même avec la voix ; cependant il faut avouer qu'il y a certains instruments, tels que l'orgue, le clavecin, le piano, la harpe, qui fournissent plus de moyens à l'exécution de l'être qui prélude.

C'est à la manière de préluder qu'on connoît le génie d'un homme : rien n'est plus commun que de rencontrer des virtuoses, incapables d'imaginer un bon prélude. Car, il ne s'agit pas de *plaquer* des accords, ni de courir d'un bout de l'instrument à l'autre, en exécutant des traits de difficulté : il faut créer et non pas répéter mille choses triviales.

C'est donc à la manière de préluder qu'on reconnoit le génie d'un véritable virtuose, et non pas dans l'exécution d'un morceau apprêté, qu'il a répété mille fois auparavant de le jouer en public.

En musique, un prélude ressemble à l'abandon d'une belle femme sans toilette, et qui se montrant les cheveux épars, décèle mille beautés ravissantes : au lieu que l'apprêt des talents nous donne l'idée de l'habillement d'une coquette, qui cache sous des pompons et des ornements somptueux, très-souvent de grandes difformités. Car, on n'ignore pas que les modes ont été inventées pour cacher les défauts, et que les femmes qui n'en avoient aucuns, ont eu la simplicité

de s'assujettir aux modes établies par les coquettes contrefaites.

PRÉPARER, *v. a. Préparer* une dissonnance, c'est la traiter de manière qu'à la faveur de ce qui précède, elle soit moins dure à l'oreille qu'elle l'auroit été sans cette préparation.

PRESTO, *adv. pris quelquefois substantivement.* Ce mot veut dire *vite*, et n'a que le duplicatif *prestissimo* dont le mouvement soit plus vif.

PRIMA-INTENZIONE. Mot italien qui signifie composition *subite*, et dont les parties forment un tout parfait. Enfin, c'est le produit d'une première idée heureuse et non étudiée.

PROGRESSION, *s. f.* C'est l'action de monter d'un son à un autre.

PROLOGUE, *s. m.* Sorte de scène qui précède un Opéra. Autrefois les prologues étoient fort en usage; mais depuis on a reconnu, avec raison, qu'ils étoient déplacés: car, si le prologue est étranger à l'Opéra qu'il précède, que vient-il faire? Et s'il y a quelque rapport, alors ce n'est plus un *Prologue*, mais un acte qui appartient à l'Opéra.

PROPORTION, *s. f.* Egalité entre deux rapports.

PROPREMENT, *adv.* C'est exécuter avec pureté et précision, sans *absorber* la musique d'ornements qui en gâtent toujours la simplicité et le beau naturel. (*Voyez* AGRÉMENT).

PROPRETÉ, *s. f.* On nomme ainsi la manière nette et finie d'exécuter.

PROSODIAQUE, *adj.* Le *nome prosodiaque* se chantoit en l'honneur de Mars, et fut, dit-on, inventé par Olympus.

PROSODIE, *s. f.* Quoique le mot *prosodie* ne paroisse pas être du ressort d'un Dictionnaire de Musique, cependant je le crois trop nécessaire à la perfection de la musique vocale, pour ne pas l'identifier avec les règles musicales. Ainsi, il me paroît donc nécessaire de dire que la *prosodie* est l'observation des *longues* et des brèves, et qu'il faut qu'un Compositeur ait des connoissances de grammaire, pour amalgamer son chant au *nombre* et à la nature des paroles.



La *prosodie* tire son origine de l'ancienne manière dont les Poëtes récitoient leurs vers; ainsi, à bien dire, c'est une méthode pour *scander*; et jamais un Compositeur et un Chanteur ne seront excusables de blesser la *prosodie*, tels agréables que soient d'ailleurs les traits d'exécution qu'ils font entendre.

PSALMODIER, *v. n.* C'est chanter ou réciter les pseaumes et l'office d'une manière particulière, qui tient le milieu entre le chant et la parole: c'est du chant, parce que la voix est soutenue; et c'est de la parole, parce qu'on ne module pas, et qu'on garde presque toujours le même ton. C'est presque un récitatif.



Q.

QUADRUPLE-CROCHE, *s. f.* Note de Musique qui ne vaut que la quatrième partie d'une croche, et qui par conséquent se passe quatre fois plus vîte.

QUANTITÉ, *adj. f.* En musique comme en poësie, ce mot signifie *observation* des longues et des brèves. La quantité produit le rythme, comme l'accent produit l'intonation. Ainsi, comme la musique vocale est asservie aux paroles, elle doit observer la *quantité* qui leur est relative. (*Voyez l'article* PROSODIE).

QUARRÉ, *adj.* C'est le signe qu'on appelle aujourd'hui *bécarre*. (*Voyez* B).

QUARRÉE, *adj.* Ancienne note dont on ne fait plus d'usage. Elle valoit deux rondes.

QUART-DE-SOUPIR, *s. m.* Signe qui marque la quatrième partie d'un *soupir*, lequel soupir vaut une noire (*Voyez* SOUPIR).

QUART-DE-TON, *s. m.* Aristoxène, di-

on, est celui qui a introduit, dans le genre enharmonique cet intervalle, d'ailleurs plus idéal qu'appréciable par le sens de l'ouie. Les opérations géométriques peuvent en démontrer l'existence, mais encore une fois l'oreille ne peut pas l'apprécier.

QUARTE, *s. f.* La troisième des consonnances dans l'ordre de leur génération. Pour simplifier cette explication, il faut dire que la *quarte* est la quatrième note, à compter de la note d'où on est parti.

QUARTER, *v. n.* C'étoit, chez nos anciens Musiciens, une manière de procéder dans le déchant ou contrepoint plutôt par quartes que par quintes.

QUATORZIÈME, *s. f.* Réplique ou octave de la septième. On nomme ainsi cet intervalle parce qu'il faut former quatorze sons pour passer diatoniquement d'un de ces termes à l'autre.

QUATUOR, *s. m.* C'est le nom qu'on donne à un morceau de musique à quatre parties. J. J. Rousseau parle du Quatuor de la manière suivante : « Il n'y a point de vrais *Quatuors*, ou » ils ne valent rien. Il faut que dans » un *Quatuor* les parties soient pres» que toujours alternatives ; parce que » dans tout accord il n'y a que deux » parties, tout au plus, qui fassent » chant, et que l'oreille puisse distin» guer à la fois ; les deux autres ne » sont qu'un pur remplissage, et l'on » ne doit point mettre de remplissage » dans un Quatuor ».

On a pu voir aux articles *accord* et *harmonie* ce que je pense de la musique à plusieurs parties. Cependant, en croyant très-fermement que l'harmonie musicale n'est pas dans la nature, il faut que je convienne que l'usage l'a en quelque sorte *naturalisée*, de façon que la mélodie, toute seule, paroîtroit trop nue à nos oreilles endurcies et habituées au bruit des accords. La mélodie est un aliment simple, et l'harmonie un assemblage d'épices qui rehaussent le goût de ceux qui l'ont *blasé*, et qui prennent beaucoup de bruit pour beaucoup d'effets.

QUEUE, *s. f.* La queue est un trait qui tient à la tête de la note, et qui

monte ou descend perpendiculairement, en traversant les lignes de la portée.

QUINQUÉ, *s. m.* On prononce *cuincué*. Morceau à cinq parties. S'il n'y a point de vrais quatuors, à plus forte raison le Quinqué n'est pas dans la nature.

QUINTE, *s. f.* On prétend qu'elle est la seconde des consonnances dans l'ordre de leur génération.

QUINTE, *s. f.* est aussi, tantôt la partie sur laquelle est écrite la Quinte, et tantôt l'instrument qui l'exécute, et qu'autrement on appelle *alto viola*. Cet instrument est accordé comme la basse, et est plus gros qu'un violon.

QUINZIÈME, *s. f.* Intervalle de deux octaves.

R.

RANZ DES VACHES. Air célèbre parmi les Suisses, et que leurs jeunes bouviers jouent sur la cornemuse en gardant le bétail dans les montagnes. Cet air étoit si chéri des Suisses qu'il fut défendu, sous peine de mort, de le jouer dans leurs troupes; parce qu'il faisoit fondre en larmes, déserter, ou mourir, ceux qui l'entendoient, tant il excitoit en eux l'ardent desir de revoir leur pays. On chercheroit en vain dans cet air les accents énergiques capables de produire de si étonnants effets. Ces effets, qui n'ont aucun lieu sur les étrangers, viennent de l'habitude, des souvenirs, de mille circonstances qui, retracées par cet air à ceux qui l'entendent, et leur rappellant leur pays, leur anciens plaisirs, leur jeunesse et toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amère d'avoir perdu tout cela. La *musique* alors n'agit pas précisément comme *musique*, mais comme signe mémoratif. Cet air, quoique toujours

le même, ne produit plus aujourd'hui les mêmes effets qu'il produisoit ci-devant sur les Suisses; parce qu'ayant perdu le goût de leur première simplicité, ils ne la regrettent plus quand on la leur rappelle. Tant il est vrai que ce n'est pas dans leur action physique qu'il faut chercher les plus grands effets des sons sur le cœur humain.

J'ai pris plaisir à transcrire cet article du Dictionnaire de Rousseau. En effet, il est impossible de mieux définir l'impression que le souvenir fait sur nos sens. Je connois un homme, (et très-particulièrement) qui ne peut pas entendre certain morceau de musique, sans ressentir à l'instant un frémissement glacial, qui arrête la circulation du sang, ce qui indubitablement l'étoufferoit, s'il s'obstinoit à rester jusqu'à la fin de ce morceau. La cause de cette impression vient du souvenir d'avoir entendu chanter cet air à une femme qu'il idolatroit : *air* qu'elle chantoit très-médiocrement, mais qui cependant ravissoit l'homme qui l'entendoit sortir de la bouche de l'objet qu'il adoroit.

Combien n'y a-t-il pas de vieillards

enchantés d'entendre des airs de leur ancienne musique ! Or, cela ne vient pas seulement de l'habitude de les avoir toujours entendus, mais encore une fois, du doux souvenir des plaisirs qu'ils goûtoient dans le temps où ils chantoient ces airs, et du regret d'en être éloignés sans retour. Tout ce qui nous retrace nos anciens plaisirs est délicieux, et porte avec lui le charme des objets qu'il nous rappelle.

Ravalement, *s. m.* C'est l'étendue du clavier d'un orgue, d'un clavecin, d'un piano. Ces ravalements de clavecins ont ordinairement cinq octaves.

Ré. Seconde note de la gamme diatonique d'*ut*, inventé par Gui l'Aretin.

Recherche, *s. f.* Espèce de prélude ou de fantaisie sur l'orgue ou sur le clavecin : à bien dire c'est un point d'orgue imitatif.

Récit, *s. m.* Nom générique de toute ce qui se chante à voix seule, par opposition au chœur, où plusieurs personnes chantent ensemble. Le *récit* est

un *solo* avec des accompagnements.

Récitant, *partic.* C'est celui qui récite seul un morceau de musique; on lui donne ce nom pour le distinguer des chanteurs des chœurs.

Récitatif, *s. m.* Discours récité et débité d'un ton musical et harmonieux. C'est une déclamation qui imite la manière dont les anciens scandoient. Le *récitatif* ne doit jamais être chanté : il doit faire marcher l'action, et emmener à propos l'*air.*

Le *récitatif* est la base d'un Opéra; c'est lui qui déploie les incidents de la pièce; c'est lui qui prouve le génie des auteurs, et l'intelligence des acteurs : car il ne suffit pas de composer beaucoup d'airs mélodieux, des chœurs et des morceaux d'orchestre bien entendus, pour faire un bon Opéra; il faut intéresser l'auditoire par une action importante et bien ménagée. Le *récitatif* est donc la partie dominante d'un Opéra.

Je ne répéterai point ce que tout le monde a dit à ce sujet : je dirai seulement que le récitatif doit toujours être débité d'une manière vraie, et non pas

merveilleuse : car *rien n'est beau que le vrai.*

A ce sujet, je ne puis m'empêcher de faire une remarque particulière; c'est que depuis plus de vingt-cinq ans que je vais à l'Opéra, j'y ai entendu souvent une manière de débiter le récitatif tout-à-fait opposée à l'intention de l'auteur du poëme. Par exemple, on a beaucoup disputé sur l'inflexion et l'expression qu'*Armide* devoit donner au vers suivant,

Ah! quelle cruauté de lui ravir le jour!

(en parlant de Renaud qu'elle avoit voulu poignarder). Les Comédiens françois, qui ont presque toujours beaucoup aimé à faire *ronfler* les vers, ont assuré qu'Armide devoit insister sur l'infinitif *ravir.* Au contraire, Rousseau vouloit qu'elle appuyât sur le mot *cruauté.* Pour moi je crois que ni les uns ni les autres n'avoient raison. Car dans quelle position Armide dit-elle ces mots? Dans un moment où, après avoir juré la perte de son plus cruel ennemi, dans un temps, dis-je, où l'amour l'asservit à ce même ennemi, dont alors elle devient esclave; dans un

temps où la langueur de son ame doit être peinte sur son visage; enfin dans un temps où elle ne peut pas avoir la force de prononcer *cruauté* ni *ravir*; mais où elle contemple Renaud; mais où le desir de s'en faire adorer doit éteindre à jamais cette colère qui la portoit à la vengeance. Ainsi ce vers doit, pour ainsi dire, être *coulé*; et le mot *cruauté* veut dire alors, *quel dommage!*

A l'égard du *récitatif mesuré*, ces deux mots sont contradictoires : car lorsqu'on sent la mesure, ce n'est plus du *récitatif*, mais du chant. Le *récitatif* n'est donc que la voix parlante, dont l'accent est plus soutenu, et dont les sons sont plus variés que dans le discours ordinaire. Ainsi, le *récitatif* prétendu *mesuré* et le *récitatif oblig*, tout cela ne fait que multiplier de nombreux et petits moyens qui ne produisent aucun effet : et ces petits tableaux *hachés*, où le Musicien essaye de peindre tous les incidents qu'expriment les paroles, en entrecoupant vingt fois le mouvement, et en introduisant des accompagnements qu'on nomme *pittoresques*; tous ces moyens, dis-je, détruisent *l'unité* d'intérêt. Encore une fois, le *récitatif* doit exposer le sujet, faire marcher l'action; mais jamais il ne doit chanter, parce qu'alors il ne seroit plus récitatif, mais *air*.

Réciter, *v. a.* et *n.* C'est chanter ou jouer seul. (*Voyez* Récit).

Refrain, *s. m.* Terminaison de tous les couplets d'une chanson, par les mêmes paroles et le même chant, et qui se répète souvent en *chorus*.

Règle de l'octave, *s. f.* Formule harmonique publiée en 1700 par un sieur *Delaire*. Cette règle détermine, sur la marche diatonique de la basse, l'accord convenable à chaque degré du ton, tant en mode majeur qu'en mode mineur, et tant en montant qu'en descendant.

Régler le papier, *v. n.* (*Voyez* Papier réglé).

Remisse, *adj.* Ce mot se rapporte moins à la *gravité* du son qu'à la cause de cette même *gravité*. Un son *remisse* est l'opposé d'un *son intense* ou fort. Ainsi une corde lâche, comme l'est un *bourdon*, est *remisse*; et une chanterelle



tendue, comme elle doit l'être, se nomme *intense*.

Renforcer, v. *a. pris en sens neutre*. C'est passer du *doux* au *fort*, ou du *fort* au plus *fort*, mais non pas tout d'un coup: c'est une gradation qui enfle et augmente le *son*. Ordinairement on se sert du mot *crescendo* ou *rinforzando*.

Rentrée, *s. f.* Retour du sujet, ou, pour mieux dire, *au sujet*. C'est, après avoir modulé, ou s'être arrêté sur un point de repos, revenir au chant principal.

Renversement, *s. m.* Changement d'ordre dans les sons qui composent les accords. Le renversement consiste à mettre en *haut* la note qui étoit en *bas*. Ainsi, dans l'accord parfait d'*ut*, voici un exemple. 1°. L'accord est composé de trois *sons* qui sont, *ut*, *mi*, *sol*. Le premier renversement est *mi*, *sol*, *ut*, et le second *sol*, *ut*, *mi*. Ainsi un renversement ne consiste donc qu'à mettre successivement les sons les uns sur les autres. C'est pourquoi je ne trouve pas l'expression de *renversement* propre à désigner ses fonctions. En effet, *renverser* c'est mettre une chose du haut

en bas: et ce qu'on nomme *renversement* fait justement tout le contraire: on devroit nommer cela *déplacement gradué* ou *progressif*.

Renvoi, *s. m.* Signe fait ordinairement en forme de croix et entouré de quatre points. Ce signe indique qu'il faut reprendre à l'endroit où se trouve un signe semblable.

Répercussion, *s. f.* Quoique ce terme ne paroisse pas être du ressort de la Musique, mais bien de la Physique, je le mets cependant dans ce Dictionnaire, pour emmener une remarque utile aux Compositeurs; je veux dire l'*observation* du lieu où ils exécutent ou font exécuter leur musique. Les Maîtres de Chapelles sur-tout ne font pas assez d'attention à l'espace que le son a à parcourir, et par conséquent à l'étendue du local. Ils devroient savoir que les morceaux vifs, exécutés dans un endroit vaste et sonore, ne produisent que du bruit confus, et non pas une exécution nette et détaillée. Il faut donc, dans un grand local, ne donner que des morceaux d'un chant facile, noble et *posé*: car, encore une fois,

les morceaux de mouvement n'y font que du tapage.

En effet, le son n'est autre chose que le résultat de l'air comprimé, qui résonne plus ou moins, à proportion de la résistance qu'il éprouve. Or le son devant être plus long-temps à parvenir jusqu'aux murs d'une grande église ou autre grand vaisseau, sa résonnance doit être plus tardive dans ces lieux que dans un endroit petit où il se trouve resserré.

Il ne faut donc dans les églises que des chants *larges*. Alors on y trouvera le genre noble qui convient aux louanges de Dieu, et la netteté et la précision dont la Musique ne sauroit se passer.

La remarque que je viens de faire me paroît utile, non-seulement aux compositeurs, mais encore à de graves personnages d'un ministère tout différent : je veux parler des Prédicateurs et autres Orateurs qui débitent en public et dans des lieux vastes. Qu'ils profitent de mon observation, et qu'ils sachent que ce n'est pas en donnant beaucoup de voix qu'ils se font mieux entendre, mais en articulant avec facilité, et non pas avec une précision affectée, ce qui ôte l'énergie et les graces. Qu'ils sachent sur-tout qu'en criant bien fort, non-seulement on ne se fait pas entendre distinctement, mais encore qu'on effraie et étourdit les oreilles, sans rien dire à l'ame ; car l'éloquence persuasive est comme la belle mélodie, qui n'a pas besoin de tambours ni de trompettes. Enfin j'ai voulu prouver qu'on devoit étudier et consulter l'espace du lieu où on faisoit exécuter de la musique, et je crois l'avoir démontré.

Répétition, *s. f.* Essai que l'on fait d'une pièce qui doit être jouée en public. Les *répétitions* d'un Opéra sont très-nécessaires, en ce qu'elles font connoître aux compositeurs les effets de leurs pièces ; et de plus, parce qu'elles apprennent aux exécutants à saisir l'esprit de l'ouvrage. En outre, elles servent à vérifier si les parties d'orchestre sont scrupuleusement copiées.

Les répétitions doivent toujours être faites en petit comité. Comme on ne répète que pour convenir des faits, pour revenir sur soi-même, pour éla-

guer ou ajouter, enfin pour recevoir les avis d'un petit nombre de connoisseurs, il ne faut donc pas rendre le public témoin de toutes ces additions ou diminutions. Les répétitions sont une étude à laquelle les curieux inutiles ne doivent point assister. En effet, que résulte-t-il de cette permission qu'on accorde au public d'être présent aux répétitions ? C'est que ce même public, n'étant pas en état d'apprécier la valeur d'un ouvrage qui n'est pas encore *sçu*, et qui n'est que sur le métier, se prévient souvent contre l'ouvrage, et sort de la répétition pour aller dire par-tout que la pièce ne vaut rien. De-là ces jugements trop précoces, puisqu'ils sont portés avant que l'Opéra soit établi et exécuté correctement. Il est inutile de dire combien une nombreuse assemblée retient un Auteur et l'empêche de faire des observations aux Acteurs, à l'orchestre, etc.

Ainsi, une répétition d'Opéra doit être faite *à parte*, comme l'observent les Comédiens François.

Réplique, *s. f.* En musique, ce terme signifie la même chose qu'*octave*.

Répons, *s. m.* Espèce d'antienne redoublée, qu'on chante dans l'Eglise après les leçons des Matines ou les Capitules, et qui finit en manière de rondeau, par une reprise appellée *réclame*.

Réponse, *s. f.* C'est, dans une fugue, la rentrée du sujet par une autre partie, après que la première l'a fait entendre; mais c'est sur-tout dans une contre-fugue, la rentrée du sujet renversé de celui qu'on vient d'entendre.

Repos, *s. m.* C'est la terminaison d'une phrase musicale. Il ne faut pas confondre ce mot avec les silences. (*Voy.* Silences). Le repos ne peut s'établir que par une cadence pleine. Un point d'orgue au milieu d'un morceau n'est pas un repos, mais une interruption ou suspension de mouvement. Ainsi, un repos ne peut avoir lieu que sur un accord consonnant, et jamais sur une cadence évitée ou dissonnante.

Reprise, *s. f.* Partie d'un air qu'on répète deux fois. On désigne ordinairement la reprise par deux bâtons posés perpendiculairement et accompagnés de points.

Reration, *s. f.* Rapport qu'ont entr'eux les deux sons qui forment un intervalle, considéré par le genre de cet intervalle.

Résonnance, *s. f.* Prolongement ou réflexion du son, soit par les vibrations continuées des cordes d'un instrument, soit par les parois d'un corps sonore, soit par la collision de l'air renfermé dans un instrument à vent. Les voûtes elliptiques et paraboliques résonnent, c'est-à-dire, réfléchissent le son. (*Voy.* son).

Rester, *v. n.* C'est prolonger une syllabe plus que ne le permet la prosodie : c'est une *licence*. *Rester* signifie aussi se permettre d'altérer, ou pour mieux dire, d'atténuer le mouvement, jusqu'à ce que le sentiment de la mesure soit oublié. Comme nous venons de le dire, c'est une *licence* qu'on ne doit se permettre que très-rarement.

Rhytme, *s. m.* C'est, dans la définition la plus générale, la proportion qu'ont entr'elles les parties d'un même tout. En musique c'est la différence du caractère d'un morceau, et celle du mouvement plus ou moins vite, de la longueur

longueur ou de la briéveté des temps; enfin, du *prononcé* plus ou moins *décidé*.

On peut mettre au nombre des parties le *Rhytme*, les *silences* et les *intervalles* d'une note à une autre. Car, comme nous l'avons déjà dit, que la musique étoit un idiome, un langage, il faut donc convenir qu'elle doit observer les repos qui servent, pour ainsi dire, à *pomper* la respiration. En effet, indépendamment de la beauté des idées et des expressions d'un Orateur, on doit s'attendre à des repos, à une respiration nécessaire à sa poitrine, et souvent le charme de l'éloquence vient moins de ce qu'on dit, que de ce qu'on fait sous-entendre par un silence énergique. Par exemple, on ne peut nier que le célèbre Avocat Gerbier soit un Orateur du plus grand ordre, et peut-être unique; Eh bien! Il ménage tellement ses repos, ses inflexions; il soupire si à propos; sa figure dit tant, quand sa bouche se tait, qu'on croiroit que sa langue est allée consulter son ame, et que cette ame n'ayant plus d'autres moyens de rendre ses affections, s'explique par



les rayons pénétrants de l'œil, et par la vérité des gestes jamais étudiés.

Enfin, le rhytme musical est à la progression des sons, ce que la prosodie et la cadence, la ponctuation et le nombre, sont à la poësie et au langage soutenu.

RIGAUDON, *s. m.* Danse dont l'air est à deux temps : c'est de cette danse qu'est venu le pas qu'on nomme ainsi. On prétend que ce nom vient d'un certain Maître de Danse appellé *Rigaud.* C'est donc à tort que l'Académie Françoise écrit *Rigodon*, comme le dit J. J. Rousseau.

RIPPIÉNO, *s. m.* Mot italien qui signifie tous. Depuis une quinzaine d'années qu'on a adopté le genre des symphonies-concertantes, on nomme *Rippiéno* les premier et second violons obligés qui ne récitent pas, mais qui accompagnent ces mêmes symphonies.

RITOURNELLE, *s. f.* Morceau de symphonie qui annonce un chant principal. C'est dans la partie vocale ce que sont les *tutti* dans l'instrumentale. Tantôt la *ritournelle* annonce le chant, tantôt elle le suit.

ROLLE, *s. m.* On n'appelle plus ainsi que la partie récitante dont un Acteur est chargé.

ROMANCE, *s. f.* Air susceptible de comporter des paroles analogues au genre *romanesque*, non pas enflé, comme le croient beaucoup de gens, mais sentimental et propre aux *Romans.*

La *Romance* doit être écrite d'un style simple, touchant, et d'un goût un peu antique. Il ne faut pas d'accompagnements à une *Romance.* La naïveté de son genre en seroit altérée.

La Romance la plus généralement goûtée est celle du fameux violon *Graviniès*, dont j'aurai occasion de parler à l'article VIOLON.

RONDE, *adj. pris substantivement* ; Note blanche et ronde sans queue. Elle vaut une mesure à quatre temps. C'est donc la note qui a le plus de valeur.

RONDE, *s. m.* On nomme ainsi une chanson à boire, et pour l'ordinaire mêlée de couplets gais, et où il y a souvent une galanterie *gazée* et spirituelle. A la fin de chaque couplet, les convives font *chorus :* c'est ce qu'on nomme *refrain.*

Rondeau, *s. m.* Air à plusieurs reprises, c'est-à-dire, qu'après avoir modulé, on rentre en forme de *refrain* au chant principal et par lequel on avoit commencé.

Rosalie, *s. f.* Ce mot vient de ce qu'à la fête de Sainte Rosalie, un Organiste outra la permission des progressions diatoniques.

Roulade, *s. f.* Trait de gosier, presque toujours déplacé, en ce qu'il nuit à la prononciation et à la prosodie.

On a pu voir déjà à quel point je condamnois les *agréments* et les *roulades*. Ainsi, je ne répéterai pas combien il est ridicule de *chevrotter* des notes pour exprimer un sentiment; autant vaudroit danser quand on veut parler.



S.

S. Cette lettre écrite seule dans la partie récitante d'un concerto, signifie *solo*; et alors elle est alternative avec le T, qui signifie *tutti*.

Sarabande, *s. f.* Air d'une danse grave, portant le même nom, laquelle paroît nous être venue d'Espagne, et se dansoit autrefois avec des castagnettes. Cette danse n'est plus en usage. Au reste, la Sarabande doit toujours être à trois temps lents.

Saut, *s. m.* On appelle ainsi le passage d'un son à un autre, par dégrés disjoints.

Sauter, *v. n.* Comme le dit Rousseau : « On fait sauter le ton, lorsque, donnant trop de vent dans une flûte, » ou dans le tuyau d'un instrument à » vent, on force l'air à se diviser et à » faire résonner, au lieu du ton plein » de la flûte ou du tuyau, quelqu'un » seulement de ses harmoniques.



» Quand le *saut* est d'une octave en-
» tière, cela s'appelle *octavier*. Il est
» clair que pour varier les sons de la
» trompette et du cor de chasse, il
» faut nécessairement *sauter*, et ce
» n'est encore qu'en *sautant* qu'on fait
» des octaves sur la flûte ».

Sauver, *v. a.* *Sauver* une dissonnance, c'est-à-dire, rentrer dans un accord consonnant et parfait, après avoir modulé dans des progressions harmoniques, dissonnantes.

Comme j'ai déjà dit que mon intension n'étoit pas de donner des principes élémentaires, je renvoie aux traités qui détaillent les règles de la composition musicale, ceux qui seront curieux de les connoître.

Scène, *s. f.* Action théâtrale, qu'on distingue du monologue, en ce qu'il n'y a qu'un acteur dans le monologue, et qu'il y a plusieurs, ou au moins deux interlocuteurs dans une *scène*. Je ne détaillerai point les règles de goût et d'ordre que doivent observer, à cet égard, les Auteurs du Poëme et de la musique d'un Opéra; car je n'aime pas à répéter ce que tout le monde sait.

Schisma, *s. f.* C'est un intervalle inappréciable, puisqu'il ne vaut, dit-on, que la moitié d'un comma, et que pour l'exprimer en nombres, il faudroit trouver une moyenne proportionnelle entre *80* et *81*.

Seconde, *adj. pris substantivement*; Intervalle d'un dégré conjoint. Les marches ou progressions diatoniques se font toutes sur des intervalles de *seconde*.

Semi, *s. f.* Mot emprunté du latin et qui signifie *demi*. Cependant c'est très-improprement qu'on donne ce nom, comme devant désigner l'intervalle qui complette la moitié d'un ton; puisqu'il est vrai que le *semi-ton* n'est que la moitié d'un ton mineur.

Sensible, *adj.* *Accord sensible*, est celui qu'autrement on appelle *accord dominant*. *Sensible* se dit aussi de la septième note de la gamme. (*Voyez* Note sensible).

Septième, *adj. pris subst.* Intervalle dis-



sonnant renversé de la seconde. La septième est formée de sept sons ou de six dégrés diatoniques.

A bien dire, dans toute l'harmonie musicale il n'y a que deux *accords*, accord *parfait* et accord de *septième*; tous les autres en sont dérivés.

Sérénade, *s. f.* Concert pendant la nuit : il différe de l'*aubade* en ce que l'*aubade* se donne à l'*aube* ou approche du jour.

Les Italiens appelloient aussi autrefois *sérénades*, des pièces qu'ils composoient dans les occasions.

Si, Une des sept syllabes dont on se sert pour solfier la gamme. Gui Arétin, en composant sa gamme, n'inventa que six de ses syllabes, parce qu'il ne fit que changer en Hexacordes les Tétracordes des Grecs : quoiqu'au fond sa gamme fût, ainsi que la notre composée de sept notes. Il arriva de-là que, pour nommer la septième, il falloit à chaque instant changer les noms des autres, et les nommer de diverses manières : embarras que nous n'avons plus depuis l'invention du *Si*, sur la gamme duquel un Musicien

nommé *de Nivers* fit, au commencement du siècle, un Ouvrage exprès. L'invention de la note *Si* me paroitroit plus ancienne, et je pense à cet égard comme beaucoup de gens. Au reste, l'époque de son origine ne fait rien à la chose.

Sicilienne, *s. f.* Air de danse dont la mesure est à six-quatre ou à six-huit, mais le mouvement doit en être beaucoup plus lent et plus marqué que celui de la gigue.

Signes, *s. m.* Ce sont les divers caractères dont on se sert pour noter la musique. Plus particulièrement on entend par *caractères* les *dièses*, les *bémols*, les *béquarres*, les points, les reprises, les pauses, les guidons, enfin tous les autres petits caractères détachés, qui, sans être précisément des notes, en constituent cependant les modifications, et désignent la manière de les exécuter.

Silences, *s. m.* Signes qui remplissent l'intervalle que doit avoir une ou plusieurs notes de musique, c'est-à-dire, que ces signes marquent par des pauses

et autres caractères, la durée qui doit être observée en silence.

Simple, *s. f. pris quelquefois adjec.* Dans les doubles et dans les variations, le premier couplet ou l'air original, tel qu'il est d'abord noté, s'appelle simple simple, pour le distinguer des variations.

Sixte, *s. f.* La seconde des deux consonnances imparfaites, appellée par les Grecs, *Hexacorde*, parce son intervalle est formé de six sons ou de cinq dégrés diatoniques.

Sol. La cinquième des six syllabes inventées par l'*Arétin*.

Solfier, *v. n.* C'est, en entonnant les sons qui forment la Gamme, y réunir les syllabes propres à désigner chaque son. Cet exercice est très-nécessaire aux personnes qui apprennent la musique. Quiconque n'a pas *solfié*, ne lira jamais correctement la Musique; c'est pourquoi les enfans de *Chœur* sont si bons lecteurs. J'ai été souvent témoin de leur habileté à cet égard; car, étant ami particulier de l'Abbé Dugué, alors Maitre de Musique de

l'Eglise Notre-Dame, je le priois de me permettre d'essayer chez lui les parties des différents morceaux que je venois de composer. Alors les douze enfants de *Chœur* exécutoient sans instruments, et avec la voix, toutes les les parties instrumentales, et cela, avec une précision étonnante; chaque enfant nommoit les notes par leurs noms propres, ne se contentant pas d'en faire entendre les sons particuliers.

Solo, *adj. pris substant.* Mot italien, francisé, qui signifie partie récitante et principale. On n'emploie ordinairement ce mot qu'en parlant de la Musique instrumentale; alors, sur la partie récitante on écrit *Solo*.

Son, *s. m.* Vibration produite par un mouvement qui agite l'air. Ainsi, la permanence ou le prolongement du son ne peut naître que de la durée de l'ébranlement et de l'agitation de l'air. En voilà assez pour la définition physique du son; et je ne répéterai pas les grandes, ou pour mieux dire, les longues dissertations qu'on a faites à ce sujet, ainsi que sur la résonnance

des corps sonores. Je dirai seulement qu'en Musique, on appelle un beau *Son* celui dont la vibration est nette et pure, car le dégré de volume ne fait qu'augmenter le plaisir et l'impression qu'éprouve l'organe auditif, mais ne fait rien à la nature du *Son*; cependant, il est nécessaire de dire en quoi on fait consister la différence du beau *Son*, de celui qui n'est que joli et agréable : cette différence vient de ce que le volume de l'un étant plus large et plus étendu que celui de l'autre, les vibrations du beau *Son* se prolongent plus long-temps que celles du *Son* qui n'est que joli.

Sons harmoniques, *s. m.* On ne tire de sons harmoniques que des instruments à cordes et à archet, tels que le vilon, le violoncelle, etc. Voici le procédé qu'on emploie à cet effet; c'est tout simplement de ne faire qu'effleurer les cordes, au lieu d'appuyer les doigts comme on le fait ordinairement; alors les cordes n'étant pas comprimées par les doigts et la touche de l'instrument, produisent une vibration douce, mais différente de ce qu'elle eût été si on

eut appuyé les doigts. Par exemple, après avoir appuyé le doigt et fait entendre une tierce, levez le doigt en effleurant la corde, et vous aurez une quinte en *Son harmonique*, etc. Au reste, quoique les *Sons harmoniques* soient très-agréables, il ne faut pas en être prodigue; car ils pourroient nuire à l'habitude essentielle d'appuyer les doigts et de tirer du *Son*, méthode qu'on a bien négligée en France depuis la manie des *détachés*.

Sonner, *v. n.* On dit qu'une basse *sonne*, c'est-à-dire, qu'elle marque le ton et l'harmonie. Communément on n'emploie cette expression que pour désigner la résonnance d'un instrument, et l'on dit : ce violon *sonne* bien, etc.

Sonate, *s. f.* Pièce de Musique instrumentale, composée ordinairement de deux morceaux de mouvement, au milieu desquels on introduit un morceau lent et d'expression. La *Sonate* ne doit être accompagnée que par une basse obligée et continue. On ne joue plus gueres de *Sonates*, si

ce n'est sur le clavecin ou le piano. On aime mieux le bruit des concertos.

Sonore, *adj.* Qui rend du son. *Organe sonore*, *instrument sonore*, etc.

Sotto-voce, *adv.* Mot Italien qui marque qu'il faut chanter, jouer à demi-jeu. C'est la même expression que *mezza voce.*

Soupir, *s. m.* Silence équivalant à une noire.

Sourdine, *s. f.* Petite machine de bois, ou autrement construite, qu'on place dessus le chevalet d'un instrument à cordes, et qui en *obstrue* et surdit la vibration; on emploie ce moyen, non seulement pour adoucir le son des accompagnements, mais encore pour avoir un son *concentré* et étouffé qui puisse, dans certaines occasions, peindre la suffocation et la douleur. Dans les grands Orchestres on se sert souvent de *Sourdines.* C'est toujours un moment de calme pour les oreilles des pauvres auditeurs patiens qui ont l'habitude d'aller aux Spectacles et dans les bruyans Concerts.

Sous-dominante, *s. f.* Nom donné par le célèbre Rameau à la quatrième note du ton.

Sous-médiante, *s. f.* C'est encore dans le Vocabulaire de Rameau, le nom de la sixième note du ton.

Soutenir, *v. a. pris en sens neutre.* C'est faire durer le son exactement pendant toute la durée de sa valeur. C'est de *couper* ou entre-*couper.*

Spiccato, *adj.* Mot italien qui signifie *sec détaché.*

Spondaula, *s. m.* C'étoit, chez les anciens, un joueur de flûte, qui, pendant qu'on offroit le sacrifice, jouoit à l'oreille du Prêtre quelqu'air convenable, pour l'empêcher de rien écouter qui pût le distraire.

Style, *s. m.* Caractère distinctif de composition et d'exécution. Ce caractère varie selon le goût des nations et le génie des compositeurs. En général, *Style* signifie en Musique comme en littérature, *expression* propre à chaque individu. Il est en Musique ce que la ponctuation est au discours.

Ainsi, on dit qu'un Compositeur a un bon *Style*, c'est-à dire, qu'il écrit d'une manière claire, expressive; et qu'un exécutant a du *Style*, pour dire qu'il phrase bien son chant; qu'il respire à propos; enfin, qu'il détaille bien les repos et les intervalles que les sons que doivent avoir entr'eux, pour que leurs vibrations soient distinctes.

Sujet, *s. m.* En Musique ce mot signifie comme dans tous les autres beaux arts. C'est le *plan*, le projet de l'auteur, c'est-là où l'on voit si l'haleine de l'auteur est assez forte pour suivre le *dessein* qu'il s'est proposé. Il ne s'agit donc pas de se contenter d'un joli motif, et puis de s'écarter dans les broussailles, pour revenir après, tout défiguré, rejoindre le sujet qu'on avoit perdu de vue. Il faut le poursuivre, ce même sujet, ou ne pas s'en mêler. Pourquoi vouloir faire un long voyage, quand on a de mauvaises jambes? Pourquoi aller à la chasse sans fusil ou sans flêches? D'après cela il y a tout lieu de croire que nos Musiciens ne doivent aimer ni les voyages ni la chasse.

Supposition, *s. f.* Communément on n'emploie ce mot que pour designer un accord qui porte le nom *d'accord* de supposition.

Suspension, *s. f.* Accord sur la Basse, duquel on soutient un ou plusieurs sons de l'accord précédent, avant que de passer à ceux qui lui appartiennent.

Symphonie, *s. f.* Ce mot tire son étymologie du Grec, et signifie *avec son*; autrement dit, c'est un morceau propre à être exécuté à *grand Orchestre*, cependant il faut distinguer ce que nous nommons *Symphonie*, d'avec les chœurs à l'unisson des Grecs; car nos Symphonies font entendre, à la fois, tous les possibles de l'harmonie.

De tous les Compositeurs François, qui se sont adonnés au genre de la Symphonie, le sieur *Gossec* est sans doute le plus habile. Personne ne connoît mieux que lui les effets harmoniques, la bonne manière d'écrire; enfin, tout ce qui tient aux règles de l'art; comme par exemple de dialoguer, de varier le mouvement, de faire parler à propos les instrumens à

vent, ect. Peut-être lui manque-t-il un chant naturel et original, et un peu plus de prononcé dans les intentions, choses qui caractérisent le génie du fameux *Hayden*, à qui on ne peut reprocher que d'être quelquefois *baroque*, quand il est épuisé par la quantité de traits de génie; alors il module durement et ne chante plus; et après avoir parlé avec éloquence, il bavarde. Son élève, *Pleyel*, a aussi ce défaut. Généralement le genre de la Symphonie convient aux lieux où les grands effets paroissent indispensables; comme à l'Opéra, spectacle qui ne peut se soutenir que par les effets et le genre merveilleux; et dans les Eglises, comme par exemple la Comme du Roi. Mais en chambre, c'est une espèce monstrueuse; ce sont les peintures du Dôme des Invalides qu'on voit de près. Et un bel air en Symphonie ressemble à une Victime immolée par plusieurs Sacrificateurs.

SYNAULIE, *s. f.* Concert de plusieurs Musiciens, qui, dans la Musique ancienne jouoient et se répondoient alternativement sur des flûtes. Ce n'étoit pas un dialogue, mais une répétition, une espèce *d'écho*; comme nous entendons souvent des Piqueurs donner du *cor*, et répéter alternativement le même air.

SYNCOPE, *s. f.* Prolongement sur le temps fort d'un *son* commencé sur le temps foible. Ainsi, toute note *syncopée* est à contre-temps; pour rendre cette explication plus claire, il faut dire qu'une syncope est composée d'une ou de plusieurs notes longues, précédées et suivies, c'est-à-dire, entourées de notes brèves. Un habile Musicien peut employer la *syncope* avec succès.

SYSTÊME, *s. m.* En général ce mot signifie *opinion établie sur des règles nouvelles*.

Si je parlois de tous les *systêmes* inventés par les Savants ou les Musiciens, je ne ferois que répéter ce que tout le monde a lu à ce sujet. Je renvoie donc le lecteur, curieux de les connoître, au Dictionnaire de J. J. Rousseau, qui les a exposés presque tous et qui fait des remarques pro-

fondes à ce sujet. On y verra à quel point les recherches de l'art, et plus que tout cela, le désir d'inventer un projet : on y verra, dis-je, combien cette manie a fait errer les Savants. Au reste, cela n'étonnera pas les gens raisonnables, qui savent à quel point le désir des innovations a fait faire et dire de sottises aux hommes.



T.

T. Cette lettre s'écrit quelquefois dans les partitions, pour désigner la partie de la taille. On met aussi quelquefois un T par abréviation du mot *tutti*, *tous*, et par opposition à la lettre S, qui signifie *solo* ou *seul*.

TABLATURE, *s. f.* Autrefois ce mot signifioit la totalité des signes de la Musique, de sorte que celui qui connoissoit bien la *note* et pouvoit chanter à livre ouvert, étoit dit savoir la *Tablature*. On ne se sert plus de ce mot que dans un langage familier, et cela pour désigner une difficulté à vaincre. Ainsi, donner *de la tablature*, c'est annoncer des obstacles à vaincre, et des connoissances à déployer.

TABLEAU, *s. m.* On emploie ce mot en musique, dans un sens allégorique, pour désigner les objets qui peignent le caractère d'un morceau. Un *Tableau en musique* est comme un tableau en peinture : il expose et déploie le sujet.

On a pu voir à l'article *Opéra*, à quel point j'autorise les tableaux en musique, ou pour mieux dire, jusqu'à quel point je les crois bien placés. La crainte de ne m'être pas expliqué clairement, m'a souvent fait répéter des remarques que j'ai cru nécessaire de détailler.

TACET, *s. m.* Mot latin qu'on emploie pour indiquer le silence d'une partie. On ne met des pauses que pour indiquer des silences momentanés, mais le mot *Tacet* veut dire : *faites silence pendant toute la durée de ce morceau.*

TAILLE, autrement dit TÉNOR, *s. f.* C'est la voix généralement reconnue pour voix commune de l'homme. On l'a toujours appellée voix *par excellence.* On nomme *basse-taille*, celle dont les possibles produisent des sons *graves.*

TAMBOURIN, *s. m.* On donne ce nom à une danse à deux tems vifs, accompagnée ordinairement par quelqu'un qui joue d'un flutet, à l'imitation des Provençaux, et qui bat la mesure sur un *Tambourin.* Cette danse est gaie et a toujours réussi dans nos divertissements d'Opéra, sur-tout quand on

applaudissoit aux talents de la fameuse Mlle *Allard*, et de l'excellent danseur *Dauberval.*

TEMS, *s. m.* Mesure du son, quant à sa durée. Généralement on nomme TEMS les battements de la main ou du pied, ce qui sert à marquer le dégré de lenteur ou de vitesse du mouvement. Comme il n'y a point de musique sans mesure, de même il n'y a point de mesure sans une égalité parfaite entre les *tems* qui composent et complettent cette mesure. A l'égard de ce qu'on appelle *tems fort*, *tems foible*, il ne faut pas confondre ces dénominations avec les *tems* proprement dits. Car il est incontestable que les *tems* qui complettent une mesure à deux ou à trois *tems*, doivent être égaux, puisqu'ils sont de la même valeur, et par conséquent qu'ils doivent avoir une durée égale. Les noms de *tems fort*, *tems foible*, ne signifient que la décomposition et la *transportation* de la valeur d'un tems sur un autre. Ainsi, il ne faut donc pas confondre l'inaltérable valeur des tems avec la *syncope.* (*Voyez* SYNCOPE).



A l'égard de la comparaison des tems musicaux au mouvement d'une montre, rien ne me paroit moins clair que cette prétendue démonstration des Savans. En effet, le mouvement du balancier d'une montre ne doit pas battre également; car il doit toujours y avoir plus de lenteur et de repos dans le son *communiqué* que dans le *générateur* : comme l'*écho* dure plus long-temps que le son premier.

Enfin, les *tems* musicaux doivent être égaux entr'eux : c'est donc une subtilité tout-à-fait déplacée, de leur refuser cette égalité. Autant vaudroit-il nier que les quatre parties qui forment un tout fussent égales entr'elles.

Tendrement, *adv.* Ce mot indique l'*amoroso* des Italiens. (*V.* Amoroso).

Téneur, *s. f.* Terme de plein-chant, qui marque dans la psalmodie la partie qui règne depuis la fin de l'intonation jusqu'à la médiation, et depuis la médiation jusqu'à la terminaison. Cette *teneur*, qu'on peut appeller la dominante de la psalmodie, est presque toujours sur le même *ton*.

Ténor, *s. m.* (*Voyez* Taille). Diapason de la voix humaine.

Tenue, *s. f.* Son soutenu. Communément on appelle *tenue* une note soutenue par une partie, tandis que d'autres parties travaillent.

Tête, *s. f.* C'est autrement dit le corps d'une note qui en détermine la position, tantôt dessus les lignes d'une portée, tantôt dessous ou entre. C'est à cette partie que tient la queue, quand la note doit en avoir une.

Tétracorde, *s. m.* C'étoit, dans la musique ancienne, un ordre ou systême particulier de *sons*, dont les cordes extrêmes sonnoient la quarte. *Tétracorde* étoit aussi un instrument à quatre cordes.

Texte, *s. m.* Dans tous les sens, ce mot signifie l'*exposition*, le *sujet*. En musique on ne se sert plus de cette expression. Les anciens l'employoient pour désigner un poëme propre à la musique. Aujourd'hui on dit seulement *paroles*, *poëme*.

Tierce, *s. f.* Consonnance harmonique

dont l'intervalle est toujours composé de deux dégrés ou de trois sons diatoniques. La tierce majeure est celle dont l'intervalle est naturel, et la tierce mineure, celle dont l'intervalle est altéré ou diminué.

TIERCE DE PICARDIE, *s. f.* Les Musiciens appellent ainsi, par plaisanterie, la *tierce* majeure donnée, au lieu de la mineure, à la finale d'un morceau composé en mode mineur. On a donné le nom de *Tierce de Picardie* à cette manière d'écrire, parce qu'elle est restée plus long-temps en usage dans la musique d'Eglise, et par conséquent en Picardie, où il y a de la musique dans presque toutes les Eglises. Cependant on emploie très-souvent cette terminaison harmonique, dans les récitatifs de nos Opéra : elle y est même bien placée, quand elle prépare au *mode* d'un bel air qui succède à un long récitatif.

TIRADE, *s. f.* C'est lorsque deux notes sont séparées par un intervalle disjoint, et qu'on le remplit de toutes ses notes diatoniques.

TON, *s. m.* Intervalle qui caractérise le systême et le genre diatonique. Il n'y a que deux sortes de *tons* ; savoir, le *majeur* et le *mineur*. Il est inutile d'en détailler la différence.

On appelle aussi *Ton* le dégré d'élévation que prennent les voix ou les instruments. C'est en ce sens qu'on dit que le *ton* est haut ou bas, pour désigner la donnée de *la-mi-la*. Alors ce *ton* est marqué et décidé par un petit instrument qu'on nomme *diapason*, et qui, au moyen d'un piston gradué, allonge ou raccourcit le tuyau. Enfin, *ton* se prend pour une règle de modulation relative à une note ou corde principale qu'on appelle *Tonique*.

Je renvoie au Dictionnaire de Rousseau, ceux qui exigeront une plus ample décomposition des *tons* et des effets qu'ils peuvent produire.

TONIQUE, *s. f.* Nom de la corde ou note principale sur laquelle le *ton* est établi. Généralement quand on dit *Tonique*, on veut parler de la note qui constitue l'accord.

TOUS, *s. m.* (*Voyez* TUTTI).

Trait, *s. m.* Généralement on appelle *Trait* un passage d'exécution ou une phrase de chant. L'acception la plus ordinaire de ce mot, signifie *assemblage de notes difficiles à exécuter.* On a vu dans le courant de ce Dictionnaire l'opinion que j'ai des gens qui sacrifient la belle mélodie au mérite pénible et stérile de vaincre des difficultés. Un *trait* musical est à l'oreille ce qu'une fusée est à l'œil.

Transition, *s. f.* Changement de *ton*, de mesure ou de caractère. Mais on emploie plus généralement cette dénomination pour annoncer la modulation. Quand les Compositeurs sont épuisés dans leurs chants, ils modulent et font du bruit.

Transposer, *v. a. et n.* C'est copier ou exécuter un morceau de musique, dans un autre ton que celui où il a été composé ; et cela pour la facilité de l'exécution.

Transposition, *s. f.* Changement par lequel on transporte un air ou une pièce de musique d'un ton à un autre, en changeant la clef, et en substituant ou diminuant les dièses ou bémols, qui indiquent le ton d'un morceau. *La transposition* est quelquefois indispensable quand on veut faire chanter à quelqu'un un air qui n'est pas analogue à l'étendue de sa voix. Ce changement n'est pas du tout sensible, quand le chant n'est pas accompagné par des instruments. Car, il n'y a pas de raison pour qu'un *ut* de la voix humaine soit plutôt *ut* que *ré*. Mais il n'en est pas de même des instruments à cordes dont les vibrations des *tons* à *vide* ne ressemblent pas à celles des *tons bouchés*, ou produits par l'appui des doigts.

Ainsi, il faut être très-avare de *transpositions* : car la partie instrumentale des morceaux en souffre toujours beaucoup.

Travailler, *v. n.* On dit qu'une partie *travaille* quand elle fait beaucoup de notes et de traits, tandis que les autres parties ne font que des tenues, et marchent plus posément.

Treizième, *s. f.* Intervalle formé de treize sons, ou de douze dégrés diatoniques.

Tremblement, *s. m.* (*Voyez* Cadence).

Trill ou Tremblement, *s. m.* (*Voyez* Cadence).

Trio, *s. m.* en italien *Terzetto*. Morceau de musique à trois parties principales et récitantes. En harmonie le *Trio* passe pour la musique la plus parfaite. En effet, s'il nous faut nécessairement de l'harmonie, celle du *Trio* doit être la seule : car il n'y a qu'elle dont les effets soient clairs.

Les médiocres connoisseurs croient qu'on peut écrire la musique à cinq parties ; pour cela, il faudroit qu'il y eût toujours cinq notes ou *sons* dans chaque accord; sans quoi ce n'est plus qu'un remplissage alternatif.

L'accord parfait et ses dérivés n'ayant que trois notes, comment pourroit-on trouver le moyen de faire entendre plus de trois *résonnances* ? Les accords de septième ne forment que des dissonnances, ce qui, seul, ne constitue pas l'harmonie. Enfin, quoique cinq, six ou sept personnes chantent en dialogue différentes parties, cette musique n'est jamais qu'un *trio*. Car, encore une fois, jamais le nombre *trois* n'a fait *cinq*, etc.

Triple, *adj.* On ne se sert plus de ce mot que pour désigner une note qui ne vaut que la troisième partie d'une croche, et qu'on appelle *triple-croche*.

Triplé, *adj.* On appelle ainsi un intervalle qui est porté à la triple octave.

Triton, *s. m.* Intervalle dissonnant, ainsi nommé, parce qu'il est composé de trois tons, deux majeurs et un mineur, qu'on peut appeller *quarte superflue*.

Tymbre, *s. m.* Dans un sens métaphorique, on nomme ainsi la qualité de la voix et du son qu'elle produit. Communément on n'emploie ce mot que pour faire l'éloge de l'organe de quelqu'un ; car il n'est pas usité de dire, *cet homme a un vilain tymbre*, mais on dit *une vilaine voix*, une *voix* dure, aigre, etc.

On emploie aussi le mot *tymbre* en parlant de la résonnance des instruments ; c'est pourquoi l'on dit que le son du haut-bois et de la clarinette approche beaucoup du *tymbre* de la voix humaine.



V.

V. Cette lettre majuscule sert à indiquer les parties de violon.

VALEUR DES NOTES, *s. m.* Figure déterminé et de convention qui marque la durée que chaque note doit avoir.

C'est à Jean de Muris qu'on attribue l'invention de ces figures, vers l'an 1330. Car les Grecs n'avoient point d'autre *valeur* que la quantité des syllabes : ce qui seul prouveroit qu'ils n'avoient pas de musique purement instrumentale.

VARIATIONS, *s. f.* Ce sont des broderies et des amplifications sur un air simple et ordinairement *connu*. Les variations ne doivent jamais s'éloigner du sujet. Ainsi, il faut toujours que le chant principal domine dans les variations, sans quoi ce n'est plus que des caprices et non pas des imitations présentées sous différentes faces, telles que doivent être de véritables variations.

VAUDEVILLE, *s. m.* Chanson à couplets, d'un

d'un genre badin ou satyrique. Quoiqu'on fasse remonter l'origine du *Vaudeville* jusqu'au temps de Charlemagne ; l'opinion la plus ordinaire, c'est qu'il fut inventé par un certain *Basselin*, Foulon à Vire en Normandie; et comme, pour danser sur ces chants, on s'assembloit dans le Val de Vire, ils furent appellés, dit-on, *Vaux-de-Vire ;* puis, par corruption, *Vaudeville.*

L'air du Vaudeville doit être naïf plutôt que brillant : il doit être d'un chant facile à retenir, et d'une marche rapide, afin que chaque syllabe soit marquée par chaque note. Il n'est plus guères de mode : tant pire.

VENTRE, *s. m.* Point du milieu de la vibration d'une corde sonore, où, par cette vibration elle s'écarte le plus de la ligne de repos.

VIBRATION, *s. f.* Résultat de l'ébranlement ou du contact d'un corps sonore.

VIDE, ou *à vide*, *adv.* On appelle ainsi dans les instruments à archet, tels que le violon, la basse, etc. la corde qui ne vibre que par le moyen de l'archet et sans l'appui des doigts.

Vif, *vivement*, *adv.* en italien *vivace*. Mouvement animé, exécution hardie et pleine de feu. Il ne s'agit pas de hâter la mesure, mais de lui donner de la chaleur.

Villanelle, *s. f.* Danse rustique, comme l'annonce ce nom, tiré de *villa*. L'air doit en être gai, et d'un mouvement sensible.

Viole, *s. f.* Instrument à cordes et à archet. Les Italiens appellent aussi *viole* la partie de remplissage qu'en France nous nommons *quinte* ou *taille*.

Violon, *s. m.* Instrument dont les quatre cordes sont montées par quintes, et dont les doigts de la main gauche mod[illegible] intervalles, et ceux de la [illegible]ite tiennent l'archet qui [illegible] les cordes. Cet instrument a généralement la prééminence sur tous les autres, tant par la pureté de ses sons, que par l'étendue de ses moyens.

On appelle aussi *violon* le Musicien qui joue de cet instrument; et l'on dit: *le célèbre Tartini a été le plus grand* VIOLON *de la terre*.

De tous les joueurs de *violon* fran-

çois, *Gaviniés* a été sans doute le premier, et celui dont le talent étoit le plus universel. Excellent conducteur d'orchestre, (partie à laquelle le fini des joueurs de *solo* ne se prête pas). Accompagnateur intelligent: et en outre, très-grand exécutant. Le reproche qu'on auroit peut-être été en droit de lui faire, c'étoit d'entreprendre trop de difficultés, lui qui pouvoit plaire sans avoir besoin d'étonner, comme l'a fait depuis lui l'*exécutant* et le froid *Capron*, d'ailleurs très-grand violon, si toutefois on peut mériter cette épithète, quand on n'a que des doigts et un archet, et que l'ame est muette.

Je ne parlerai pas du talent régulier et fini du célèbre *Pagin*. Sa réputation n'a pas besoin d'éloges. Cependant, me permettroit-on une réflexion à ce sujet? C'est que la Musique étant un Art d'imagination, tout air de préparation et de fini me semble contraire aux *élans* imprévus du sentiment. Une toilette trop apprêtée vaut moins que le négligé d'une belle femme.

Nos sensations doivent varier autant que les objets qui les font naître: donc

on a tort d'observer une régularité compassée pour exprimer des affections qui ne peuvent jamais être les mêmes.

Ainsi, comme nous avons déja dit que la Musique étoit l'expression des sensations dont nous sommes affectés, et comme il est impossible de disconvenir que ces mêmes sensations varient; quiconque établit une marche régulière dans les talents d'imagination, n'est qu'un Artiste, et non pas un homme de génie. En effet, une blonde aux yeux languissants inspire-t-elle les mêmes sensations qu'une brune piquante? Il faut donc se conformer au genre : sans quoi, l'on n'est qu'un ouvrier de notes, et non pas un être inspiré. Au bout de vingt ans de travail d'un crocheteur, je ferai un artiste machinal, mais non pas un homme de génie....

Je ne crois pas devoir finir cet article, sans parler des virtuoses étrangers et nationaux qui ont acquis une réputation dans ce genre. De ce nombre sont, parmi les anciens, *Guignon*, *Leclerc*, *Mondonville*, et parmi les modernes, *Ferrari*, *Lolli*, *Pugnani*,

Géminiani, *Cramer*, *Lamotte*, *Lahoussaie*, premier violon de la Comédie Italienne, *Jarnovick*, et enfin le fameux *Viotti*. Tous ces Artistes célèbres ont mérité des Nations, les applaudissements qu'ils en ont obtenus; mais tous aussi ont mérité le reproche que j'ai fait à *Gavinés*, de n'avoir pas été sans cet amour *diabolique* pour les difficultés. Enfin, on ne sauroit trop dire à quel point l'habitude de ce qui est étonnant, nuit à ce qui est expressif.

Nos virtuoses croient avoir tout fait, quand ils ont acquis une belle qualité de *son* (chose rare); quand ils se sont familiarisés avec les signes musicaux; quand ils parviennent à une volubilité sautillante et *hachée*; et pour dernier effort, quand ils sont fatigués d'avoir exécuté ce qu'on a été fatigué d'entendre.

VIRGULE, *s. f.* Les anciens appelloient ainsi cette partie de la note, qu'on a depuis appellée la *queue*. Il est fâcheux qu'on n'ait pas conservé ce mot pour indiquer aux Musiciens les repos auxquels la musique est assujettie, aussi bien que le langage *parlé*.

Vite, *s. m.* en italien *presto.* Ce mot indique le plus prompt des mouvements, excepté le superlatif *prestissimo.*

Vivace, *s. m.* (*Voyez* Vif).

Unisson, *s. m.* Union de deux sons qui sont au même dégré, et dont la résonnance est parfaite.

Quoiqu'on ait beaucoup disputé, et depuis long-temps, sur la nature de l'*unisson*, je crois que toutes ces disputes auroient cessé, si on avoit voulu écouter la raison. En effet, l'*unisson* n'est autre chose que la consonnance du même dégré et du même volume des voix comme des instruments. De manière qu'une voix de basse-taille, chantant le même morceau que réciteroit une haute-contre, cela ne seroit pas un parfait *unisson*; car les vibrations seroient inégales.

L'unisson est donc une résonnance *parfaite*, et l'octave une *transportation* simple, du grave à l'aigu.

Comme le dit très-bien Rousseau, l'*unisson* n'est pas plus un intervalle que le *zero* n'est un nombre; l'*unisson* est à la série des intervalles, ce que

le *zero* est à la série des nombres; c'est le terme d'où ils partent, c'est le point de leur commencement.

Je n'essayerai pas de discuter lequel de l'*unisson* ou de l'*octave* produit des consonnances les plus agréables : cependant, je crois que l'*unisson* est plus dans la nature que l'octave. Quiconque n'a pas dédaigné d'écouter des paysans chantant en chœur, aura peut-être vérifié cette remarque, et il faut toujours s'en rapporter aux êtres simples, et qui ne sont point encore gâtés par l'art, pour se rendre un compte certain des procédés de la nature.

Unissoni, *s. m.* Mot italien qui signifie à l'*unisson*, pour toutes les parties d'accompagnement.

Unité de mélodie, *s. f.* Cette expression a la même signification en musique qu'en poësie. Le point essentiel est donc de ne peindre qu'un sujet à la fois; et si nos organes endurcis nous ont habitués à la prétendue harmonie musicale, du moins n'accumulons pas et n'étouffons pas notre musique, en la chargeant de toutes parties

récitantes et *bavardes*; ce qui, nécessairement, ne doit produire qu'une *cacophonie* insupportable; et ce qui nous fait tant bailler à nos *Opéra* et dans nos *Concerts*. A l'égard de la décomposition dont le mot *unité* est susceptible, je renvoie le lecteur curieux de définitions savantes et abstraites, aux ouvrages très-nombreux qui ont été publiés à ce sujet.

UNIVOQUE, *adj*. On appelle consonnances *univoques* l'octave et ses répliques, parceque toutes portent le même nom. Ce fut, dit-on, *Ptolomée* qui les appella ainsi. Le mot *univoque* signifie voix *semblable*.

VOCAL, *adj*. qui appartient au chant, (*Voyez* CHANT).

VOCALE, *s. f.* On prend quelquefois substantivement cet adjectif, pour exprimer la partie de la musique qui doit être exécutée par des voix. Ainsi, on dit par abbréviation la *vocale*, c'est-à-dire, la musique. Et l'on dit que la *vocale* d'un Opéra n'est pas si soignée que les effets d'instruments ou d'orchestre.

VOIX, *s. f.* On appelle ainsi le volume et l'étendue de l'organe de chaque individu, non-seulement en chantant, mais encore, en parlant, en criant, enfin en formant des sons. Or, comme ce sont les sons modifiés, plus ou moins, qui différencient les dégrés de la voix; il faut donc étudier la cause du *son*, non pas seulement relativement à son étendue, mais encore à sa nature. Je crois, à ce sujet, pouvoir rapporter une question que j'agitai, relativement au début de Mlle Vanhove, aujourd'hui Mme. Petit. Je demandois si un organe touchant n'étoit pas un signe de sensibilité? Je ne confondois pas le timbre d'une voix brillante et sonore, avec cet accent qui semble ne sortir d'une ame, que pour en aller chercher une autre, etc.

Il n'est pas croyable la quantité de réponses que je reçus, tant par la voie du Journal de Paris, où j'avois agité cette proposition, qu'autrement. Parmi tous les Gens de Lettres qui me firent l'honneur de me répondre, M. le Marquis de Ximénès fut d'une opinion contraire à la mienne; et s'autorisoit

sur ce qu'il avoit connu une Dlle. Gaussin, dont l'organe étoit flateur et touchant, et qui, disoit-il, n'avoit pas trop donné de preuves de sensibilité, etc. Je ne répondis pas à cela, et je m'apperçus bien que M. de Ximénès avoit pris le change, et confondoit une voix agréable et modifiée avec les accens de l'ame. Mais plusieurs personnes furent de mon avis.

On sait que les Physiciens distinguent dans l'homme différentes sortes de *Voix* ; ou, si l'on veut, considèrent la même *Voix* sous différentes faces.

1°. Comme un simple son, tel que le cri des enfans.

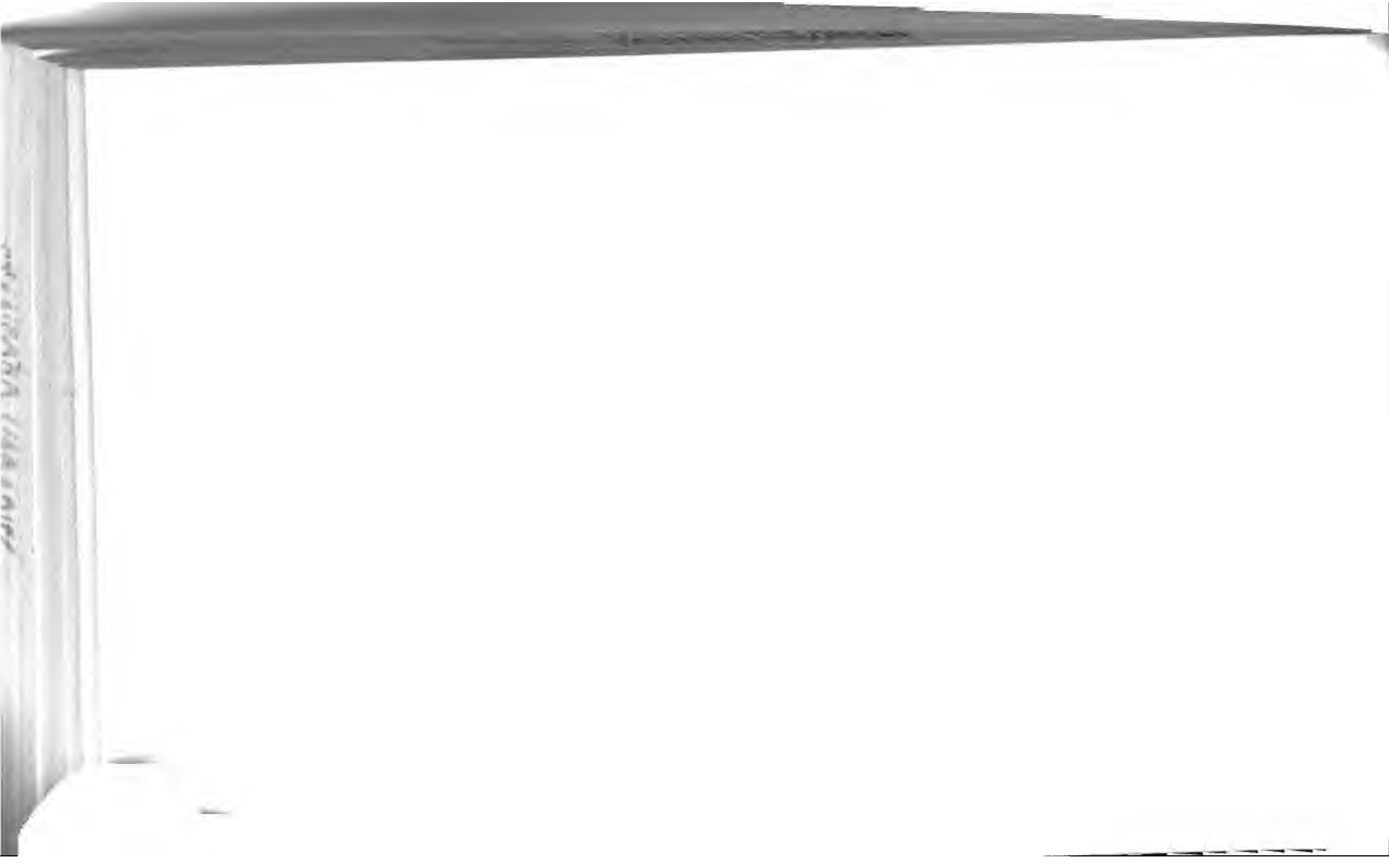
2°. Comme un simple son, tel qu'il est dans la parole.

3°. Dans le chant, qui ajoûte à la parole la modulation et la variété des tons.

4°. Dans la déclamation, qui paroît dépendre d'une nouvelle modification dans le son et dans la substance même de la voix; modification différente de celle du chant et de celle de la parole, puisqu'elle peut s'unir à l'une et à l'autre, ou en être retranchée, etc. Ce sont les propres expressions de J.

J. Rousseau, qui cite d'ailleurs l'explication que M. Duclos donne de ces différentes sortes de voix. C'est dans cette explication que M. Duclos rapporte l'opinion de M. Dodart au sujet des causes de la *variation* de la voix parlante et de la voix chantante; j'y renvoie le lecteur.

Cependant, sans trop vouloir analyser les causes de la différence de la voix humaine, qu'on me permette une réflexion, qui revient toujours à ma première proposition sur la *sensibilité* de l'organe : c'est que, s'il est permis de porter un jugement sur quelqu'un, d'après la flexibilité ou l'aigreur de sa *voix*, ce ne peut jamais être lorsqu'il chante, mais quand il parle; car on sait que la voix de chant n'est produite que par un mouvement du larinx, lequel *larinx* s'élargit, s'ouvre davantage pour laisser passer le son qui doit former la voix chantante. Ainsi, on ne peut donc pas porter de jugement certain sur l'organisation d'une personne qu'on entend chanter, puisque le procédé qu'elle emploie à cet effet, tel adroit qu'il puisse être, ne vient que d'un apprêt, d'une extension



dans la voix ; enfin, de moyens qui ont toujours besoin d'être modifiés et étudiés.

Mais il n'en est pas de même de la voix parlante, on ne peut pas la rendre douce et affectueuse quand elle est viciée et rude. L'étude et les recherches peuvent bien en adoucir l'aigreur ; on peut aussi perfectionner sa prononciation, et, à l'exemple de Démosthène, revenir cent fois sur une syllabe difficile à articuler : on peut encore *arrondir* sa bouche, si j'ose me servir de cette expression ; mais qu'en résultera-t-il? Qu'on forcera le naturel, et tout le monde s'appercevra de l'apprêt, cet ennemi des graces.

Je ne crois pas avoir besoin de citer des hommes du premier mérite, qui n'ont jamais pu perfectionner leur voix ; eux à qui il importoit si fort de bien énoncer des choses excellentes, mais débitées, tantôt avec une voix rauque, tantôt aigre, tantôt trainante ou emphatique.

A l'égard du beau sexe, cette remarque est plus importante qu'on ne pense. C'est chez ce sexe si charmant, mais si dissimulé qu'on devroit s'attacher à

faire une étude particulières des relations que la *voix* doit avoir avec l'organisation morale. En effet, on pourroit tirer les conséquences suivantes, et dire : une voix adoucie et affectée doit déceler un penchant à la coquetterie, à la ruse, à la fourberie. Un langage élevé, une voix qu'on veut rendre sonore, décéleroit des prétentions à l'esprit, aux sentences, etc. Ainsi, de ces remarques, on pourroit au moins soupçonner quel est le caractère des gens, et insensiblement cela méneroit à la connoissance du cœur humain. Que de mystères dévoilés ! Que de serpents qui ne pourroient plus se cacher sous les fleurs !

Enfin, je ne prétends pas dire que tous ceux dont la voix est rauque, aigre et désagréable, soient d'un caractere insensible et peu aimable : ni que les personnes dont l'organe a l'air étudié, soient en effet des êtres apprêtés et faux ; mais je pense que généralement l'habitude d'éprouver des sensations sentimentales, doit modifier l'organe de la voix parlante. Au reste, il est inutile de parler des différences qui existent entre les impressions

qu'éprouvent les hommes. Il ne faut pas avoir fait une grande étude du cœur humain pour s'en être apperçu, et l'on rencontre des êtres brusques, durs, dont l'ame est expansive et sensible. Mais, encore une fois, ces êtres font une exception qui confirme la règle.

Je ne crois pas devoir finir cet article sans parler des belles voix que nous avons eues et que nous avons en France. De ce nombre étoient celles du célèbre acteur *Chassé*, de l'intelligent *Géliotte*, lequel n'avoit d'autre défaut que d'être trop *pomponé* et trop élégant dans son chant, ce qui faisoit trop briller l'art aux dépens du naturel.

Du même temps Melles *Fel*, *Lemaure*, *Chevalier*, et puis la charmante et spirituelle actrice et chanteuse, (on voit bien que je veux parler de Mlle *Arnoul*) ont enchanté tout Paris.

Depuis ce temps le sieur Legros, excellent Musicien, doué d'un organe superbe, n'a peut-être laissé à désirer au public, qu'une entente un peu plus sentie du dialogue et de la scène : un déployement de mouvemens plus nobles et plus marqués. Mais ce seroit

être trop sévère de faire d'autres reproches à un aussi habile Musicien, qui pendant vingt ans a essayé d'essuyer les larmes que la retraite de Géliotte faisoit verser au public.

A l'égard de *Larivée*, on a pu voir à l'article *Acteur*, ce que je pensois de ses talents délicieux, de sa voix et de son articulation franches. J'aurois pu, à cet article, parler du talent théâtral du sieur *Lainé*, Acteur très-intelligent, et qui joue les premiers rôles de haute-contre à notre Opéra. Je répare cet oubli, et je partage le plaisir que le public trouve à le voir.

Pour revenir à mon article *belles voix*, je dois parler encore du sieur *Rousseau*, Acteur de l'Opéra, dont la voix charmante ne crie jamais, et laisse entendre un tymbre pur et doux, qui porte bien plus loin le son que tous les efforts de poitrine n'y pourroient parvenir.

Je voudrois pouvoir parler de la voix de l'adroit chanteur *Laïs*; mais comme sa méthode ne produit pas de sons naturels, mais *lourds* et *pompés à l'italienne*, je ne puis pas prononcer sur le genre de sa voix. A l'égard de

sa méthode, il faut qu'elle soit bonne, puisqu'elle plaît au public. Cependant quelqu'un d'un aussi grand talent que celui de M. Laïs, doit aimer et écouter la raison, plutôt que tous les *bravo* à tort et à travers de la multitude. D'après cette confiance, je ne crois pas qu'il me sache mauvais gré de lui reprocher d'*italianiser* trop le chant françois; ce qui ressemble un peu à la figure que pourroit avoir un Grenadier Suisse, habillé en femme. Je ne crois pas qu'il soit nécessaire de lui prouver que jamais la manière italienne ne pourra s'allier à l'idiome françois, sans accent, et qui a besoin d'une prononciation marquée et rapide, chose qui ne ressemble pas aux prétendus agréments italiens, ni à la méthode de porter les sons à l'italienne, etc. A l'égard de la voix du sieur Chéron, jamais on n'en a entendu de plus mordante et de plus franche. C'est la plus belle basse-taille que l'Opéra ait jamais possédé.

Il me reste à parler des voix de femmes : et comme Mme. Saint-Huberty joue les premiers rôles à l'Opéra, je crois devoir en faire mention

tion d'abord. Or, pour cela, je demande permission au Lecteur de lui donner ici la copie d'une lettre que j'écrivis, il y a près de deux ans, à Mme. Saint Huberty. Cette lettre étoit conçue en ces termes :

« Si j'admirois moins vos talents » sublimes, Madame, je ne serois » point en droit de vous reprocher » quelques négligences qui en ternissent l'éclat. Mais je suis sûr que » des éloges enthousiastes ne vous » plairoient pas, et que vous recevrez » les réflexions et les remarques que » je vais vous proposer, avec cette » attention que le vrai mérite apporte » aux moindres observations, au lieu » que la médiocrité dédaigne ce qu'elle » n'entend pas, et croit toujours qu'on » veut attenter à sa foible réputation. » Daignez donc m'écouter.

» Dire que jamais Actrice de l'Opéra n'a eu autant d'intelligence de » la scène que vous; que jamais femme » ne fut plus musicienne, etc. c'est » dire ce que tout le monde sait, et » ce qui est vrai. Mais dire qu'après » avoir articulé le *recitatif*, de la » manière la plus énergique, vous » négligez dans le *cantabile* et dans

» l'air de bravoure, cette prononcia-
» tion si nécessaire à l'intérêt et à la
» beauté du chant : c'est dire encore
» ce que tout le monde sait, et ce qui
» désole vos admirateurs. En effet,
» Madame, n'est-ce pas la pronon-
» ciation qui constitue la supériorité
» de la voix sur les instruments ? Et
» quel intérêt voulez-vous qu'on puisse
» prendre à quelqu'un qu'on n'entend
» pas ? Si vous alliez implorer les
» bontés d'un Roi ou d'un Ministre,
» et que, sans proférer une parole,
» on n'entendit que des sanglots sortir
» de vos poumons ; le Roi ou le
» Ministre vous diroit : *que peut-on*
» *faire pour vous, Madame ? Vous*
» *êtes sûrement très à plaindre; mais*
» *expliquez-vous : dites quels sont vos*
» *malheurs ? Alors on tâchera d'y*
» *remédier.*

» Il en est de même, Madame,
» du public qui voit, et qui cherche
» à vous entendre.

» Je sais bien que ce défaut d'arti-
» culation provient du desir que vous
» avez d'arrondir vos sons et de *lourer*
» vos intervalles. Delà il résulte que
» les *consonnes* sont perdues, et qu'on
» n'entend que les voyelles. Je croyois

» autrefois que ce défaut ne venoit
» que depuis la *manie* du chant ita-
» lien. Mais une personne illustre d'I-
» talie m'a dit que les grands chanteurs
» italiens prononçoient distinctement,
» et d'autant plus aisément, que leur
» idiome est plus accentué que le
» nôtre; qu'au reste, les Italiens qui
» sont venus en France, n'étoient pas
» du premier ordre d'Italie, etc. etc.

» Ainsi, madame, ce n'est donc
» pas l'habitude du chant italien, ni
» le desir d'*arrondir* sa voix, qui peut
» s'opposer à la belle prononciation :
» ce ne peut être qu'une négligence
» impardonnable à un être aussi par-
» faitement organisé que vous l'êtes.

» Enfin vous connoissez *Richer* :
» cet homme, sans voix, et avec son
» *ancienne* méthode françoise, s'est
» pourtant soutenu au milieu des vir-
» tuoses *ultramontains*. Et pourquoi ?
» C'est qu'il a toujours prononcé et
» chanté *franchement*.

» Vous voyez aussi *Larrivée*, qui
» n'a dû sa réputation de charmant
» acteur qu'à sa belle *prononciation* ;
» car, sans cela, son jeu n'eût été
» qu'une froide pantomime. Encore
» une fois, Madame, on ne peut pas

» s'intéresser à ce que dit quelqu'un » qui parle sans se faire entendre : et » quoique vous chantiez, presque » toujours à merveilles, je jouerai sur » mon violon le morceau de senti- » ment que vous viendrez de chanter, » avec tout autant d'intérêt que vous, » et infiniment mieux que vous et que » les autres chanteurs, une ariette de » *bravoure*, qui ne demande, pour » ainsi dire, que de savoir monter à » l'*échelle*, et en descendre aussi vite. » Mais quand le sublime prestige de » la parole viendra s'unir à la mélodie » d'un beau chant, alors la voix re- » prendra son empire, et les instru- » mens rentreront dans la classe des » machines *organisées*.

» Voilà, madame, à peu près, ce » que j'avois à vous dire. Si j'avois » voulu briller dans l'art *polémique*, » j'aurois écrit une lettre soignée, » (comme je le fais quelquefois), et » je l'aurois fait insérer dans le Mer- » cure ou dans le Journal de Paris. » Mais, s'il est permis de critiquer » hautement les défauts des êtres or- » gueilleux qui n'ont qu'un talent mé- » diocre, on doit éviter d'insérer dans » les Journaux le reproche des négli-

» gences des acteurs du premier ordre, » puisqu'on leur suppose assez de mé- » rite, pour reconnoître la vérité des » bons avis qu'on leur donne en se- » cret, etc. ».

J'espère que madame Saint-Huberty ne me saura pas mauvais gré de n'avoir pas été fidèle à la parole que je lui avois donnée dans ma lettre ; car la foi des traités est réciproque ; et je ne dois plus même regarder comme un secret les avis que je proposois à madame Saint-Huberty, puisqu'elle n'a pas voulu en faire usage.

Il faut encore dire un mot des belles voix que nous avons à l'Opéra.

Celle de mademoiselle Maillard est sans doute la plus franche. D'ailleurs on peut dire, avec vérité, que cette jeune Actrice étonne, par son jeu et par son chant théâtral, les personnes qui l'ont vue en société. C'est le second volume de mademoiselle Lemaure. Tout au moins mélancolique au bout d'une table de vingt couverts, elle mérite les plus grands éloges sur la scène lyrique. C'est donc un sujet essentiel à l'Opéra.

A l'égard de la voix de mademoiselle Gavaudan cadette, bien que belle,

cette voix ne vibre pas d'une manière nette et déterminée : chaque son est toujours précédé et suivi d'une espèce de *hocquet ;* chose désagréable, et que peut-être cette intéressante Actrice pourra réformer.

Il y a encore plusieurs autres belles *voix* à l'Opéra, telles que celle de mademoiselle Joinville, de mademoiselle Burette, etc. etc.

J'ai gardé mademoiselle Dozon, autrement dite madame *Chéron*, pour le couronnement de cet article. En effet, jamais on n'a entendu de voix aussi pure, aussi céleste. La délicatesse de la santé de cette précieuse actrice fait craindre pour ses jours ; le seul défaut qu'on lui reproche, est de n'être pas d'une constitution éternelle.

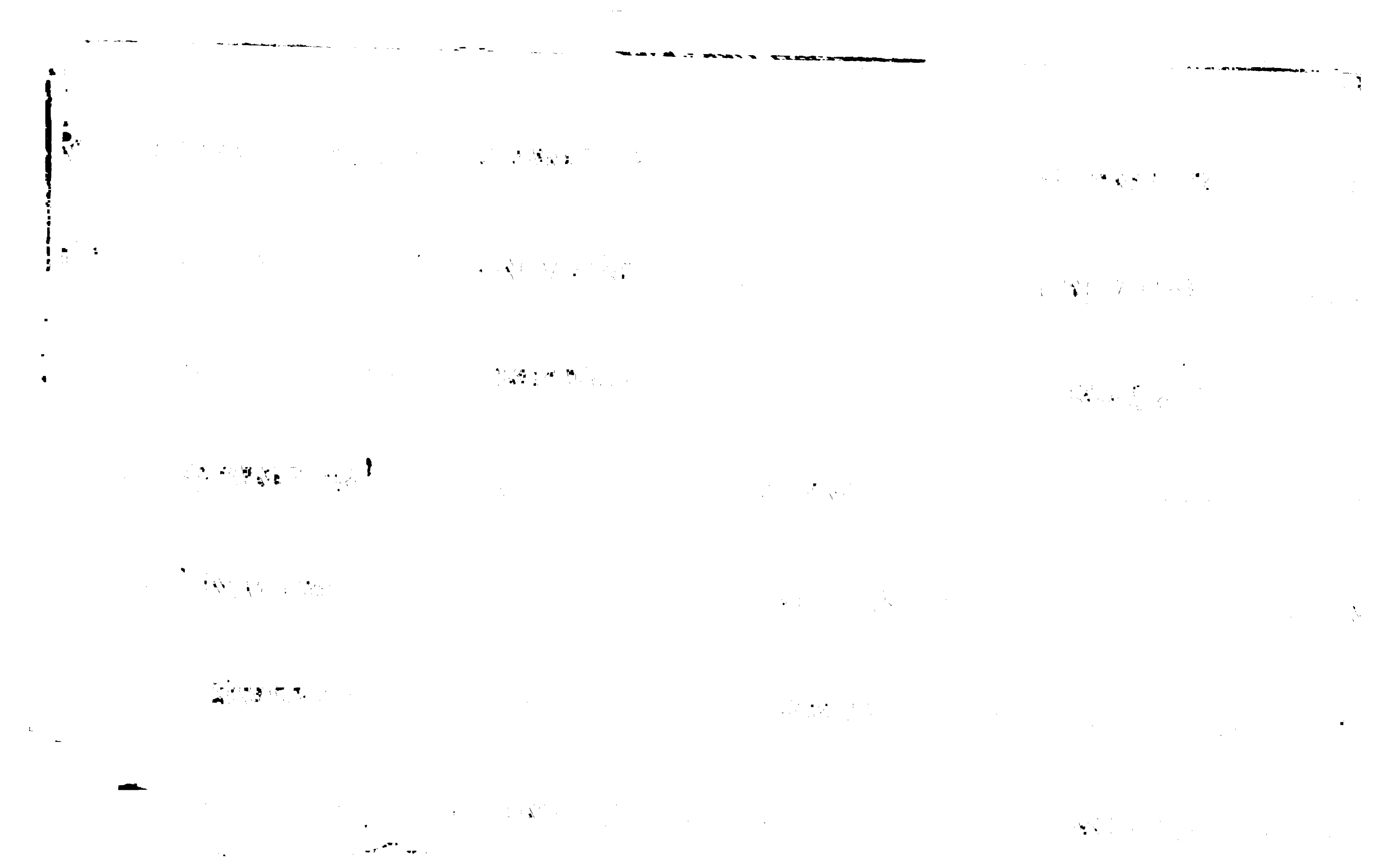
Si je n'ai pas parlé de la voix pure et flûtée de mademoiselle Renaud, c'est que je n'ai pas voulu rendre compte des procédés que la fauvette et le rossignol emploient pour *gazouiller* dans les bocages. Cependant elle me permettra bien une petite remarque au milieu de mille éloges justement mérités; c'est que je trouve qu'elle consulte un peu trop son incroyable facilité de gosier, et qu'elle accable quelquefois de perles et de fleurs des étoffes légères qui ne peuvent pas les supporter.

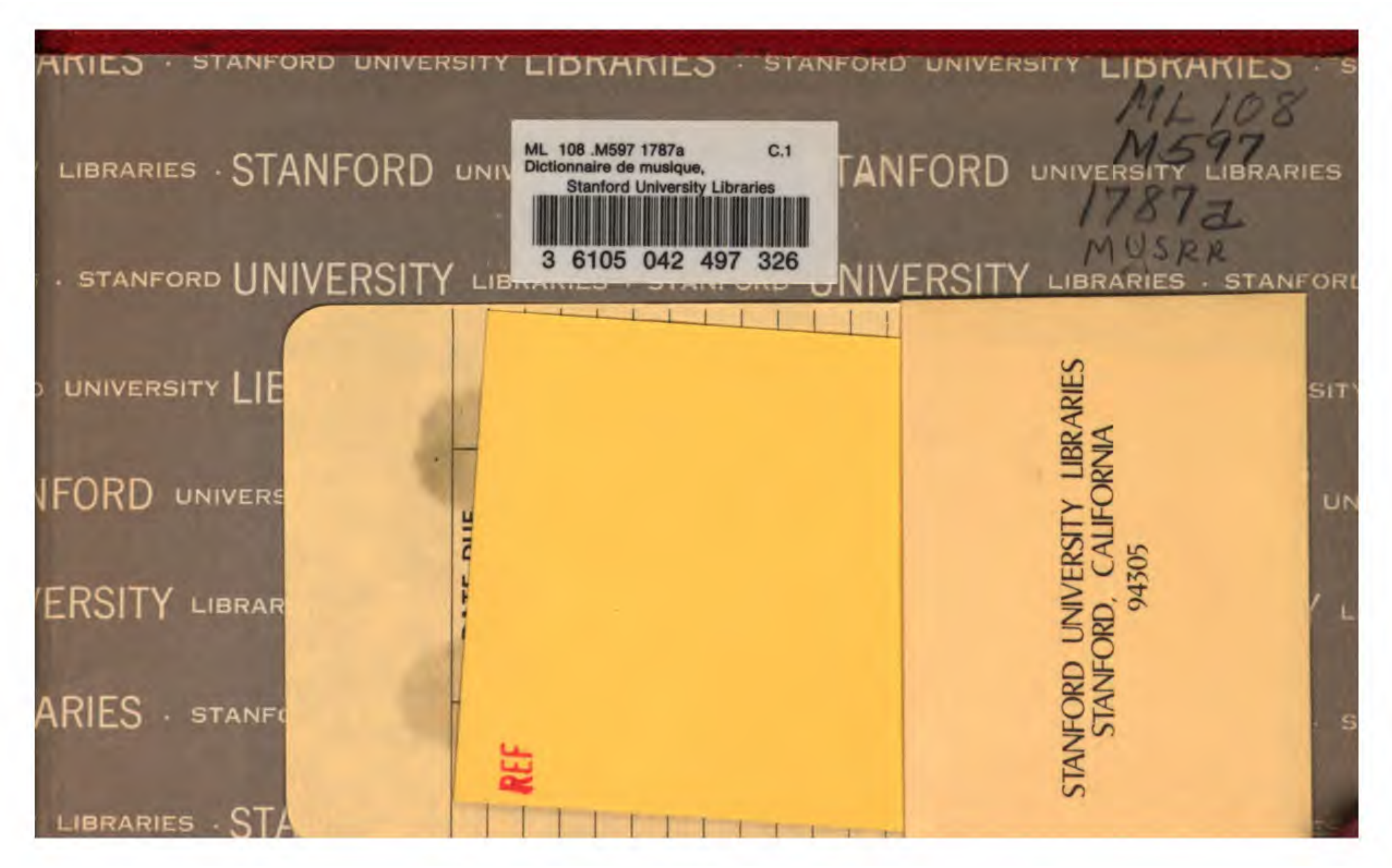
A l'égard de madame Dugazon, ce n'est point une cantatrice, c'est le personnage même, ou, pour mieux dire, l'auteur de la pièce qu'elle anime. C'est ce qui a fait dire d'une pièce où cette précieuse actrice jouoit : *les paroles sont d'un tel, la musique de tel autre*, et la pièce de madame Dugazon.

VOLTE, *s. f.* Sorte d'air à trois temps, propre à une danse de même nom, laquelle est composée de beaucoup de tours et de retours; d'où lui est venu le nom de *volte*.

Cette danse n'est plus guères en usage, non plus que l'allemande, dont les attitudes déplaisent, publiquement, aux dames.

VOLUBILITÉ, *adj. f. pris quelquefois subst.* A bien dire, ce n'est que *l'agilité* du gosier ou des doigts. C'est ce talent qui a mérité tant de *bravos* au sieur Garat et à la Dlle Renaud, de la part de la Cour et de la Ville, et des *italio-maniaques*, gens qui ont beaucoup d'*oreilles*. C'est encore cette *volubilité* qui a fait mettre, pendant quelques temps,





ML 108 .M597 1787a C.1
Dictionnaire de musique,
Stanford University Libraries
3 6105 042 497 326
ML 108
M597
1787a
MUSRR
REF
STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD, CALIFORNIA
94305